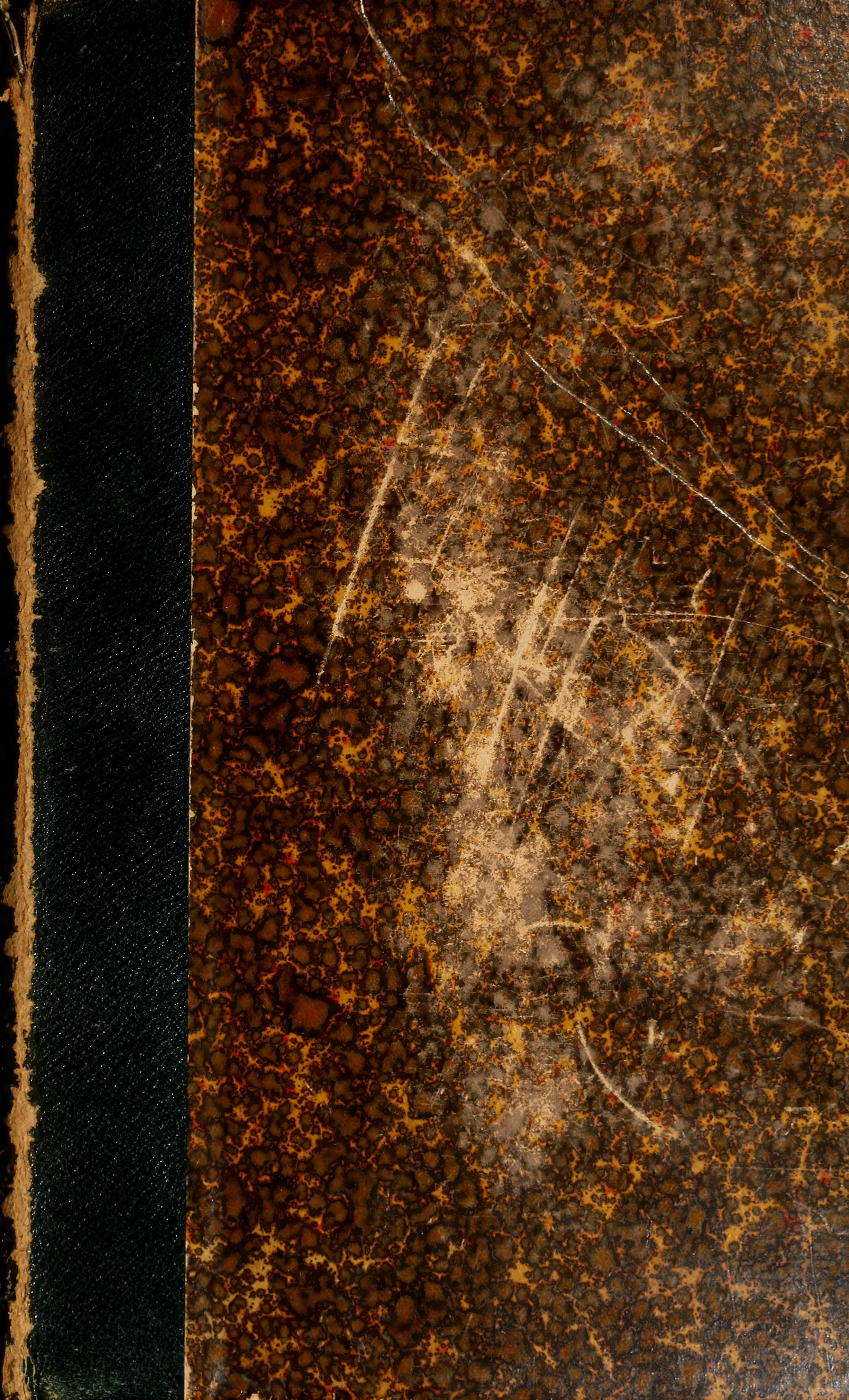



THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878



III• ANNÉE N° 1 15 Janv

MERCURE MUSICA

ET BULLETIN FRANÇAIS DE

S. I. M

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de P

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE



DANS CE NUMÉRO :

TÉLÉPHONE 222-65 | IMP. ART. L.-M. FORTIN & Cie 6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS | TÉLÉPHO 222-65

TABLE DES ARTICLES

Supplément au Bulletin français de la S. I. M. du 15 *mars* 1908.

L. LALOY

LIONEL DE LA LAURENCIE

CH. LÉANDRE

CH. LEGRAND

MACLER

PAUL-MARIE-MASSON

MARCEL MONTANDON

A. NEUMANN

EDOUARD PERRIN

ELIE POIRÉE

A. de Polignac

Marcel Pollet

C. Pons

J.-C. Prod'homme

L. Régis

W. Ritter

Du Robec

Romain Rolland

Jean Le Roux

Scripcarul

Société Internationale de Musique

Robert de Souza

Arthur Symons

Teneo Martial

Louis Thomas



TABLE DES SOMMAIRES 1907

SOMMAIRE DU N° 1. — 15 JANVIER 1907

SOMMAIRE DU N° 2. — 15 FÉVRIER 1907.

SOMMAIRE DU N° 3. — 15 MARS 1907.

SOMMAIRE DU N° 4. — 15 AVRIL 1907.

SOMMAIRE DU N° 5. — 15 MAI 1907.

SOMMAIRE DU N° 6. — 15 JUIN 1907.

SOMMAIRE DU Nº 7. — 15 JUILLET 1907.

SOMMAIRE DU Nº 8. — 15 AOUT 1907.

SOMMAIRE DU Nº 9. — 15 SEPTEMBRE 1907.

SOMMAIRE DU Nº 10. — 15 OCTOBRE 1907.

SOMMAIRE DU N° 11. — 15 NOVEMBRE 1907.

SOMMAIRE DU N° 12. — 15 DÉCEMBRE 1907.



MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René D'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUÉ, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR, Colette WILLY.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL"

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT :
Galeries de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
STOCK, place du Théâtre-Français
KIOSQUE 70, 10, boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galeries du Commerce.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ETRANGER

Anvers : O. FORST, 69, place de Mier.
Bruxelles : SPINEUX, 62, Montagne-de-la Cour.
Gênes : RIECI et CIE, 43, Galeries Mazzini.
Madrid : FERNANDO FE, 2, Carrera de San-Jeronimo.
Strasbourg : WOLF, 24, rue de la Mésange.
Stuttgart : O. EISELE, 26, Bapserwaldstrasse.

SOMMAIRE

AVIS AUX LECTEURS

TOUS LES LECTEURS DU MERCURE MUSICAL *CONNAISSENT LA SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE, CETTE VASTE ASSOCIATION D'ERUDITS, D'ARTISTES ET D'AMATEURS QUI VIENT, AU RECENT CONGRES DE BALE, D'AFFIRMER SA PUISSANCE ET SON UTILITE. DEPUIS LONGTEMPS DEJA LA SECTION DE PARIS, QUI EST DE TOUTES LA PLUS NOMBREUSE, SENTAIT LE BESOIN DE POSSEDER UNE REVUE FRANÇAISE OU LES TRAVAUX DE SES MEMBRES, TROP ABONDANTS POUR LES ETROITES LIMITES DES RECUEILS INTERNATIONAUX, AURAIENT TOUT NATURELLEMENT TROUVE PLACE. IL NE NOUS A PAS ETE BESOIN DE REFLECHIR BIEN LONGTEMPS POUR DECOUVRIR QUE LE* MERCURE MUSICAL *REPONDAIT EXACTEMENT A CE DESSEIN, ETANT EN FRANCE LA SEULE REVUE DE MUSIQUE CAPABLE DE PUBLIER DES ARTICLES ETENDUS, ET COMPTANT DEJA PARMI SES COLLABORATEURS ATTITRES LA PLUS GRANDE PARTIE DES MEMBRES FRANÇAIS DE LA SOCIETE INTERNATIONALE. A PARTIR DU PRESENT NUMERO, LE* MERCURE MUSICAL *ET LE* BULLETIN FRANÇAIS DE LA S. I. M. *NE FORMERONT DONC QU'UNE SEULE ET MEME PUBLICATION. A CETTE REUNION, LE MERCURE MUSICAL GAGNERA UN CERTAIN NOMBRE D'ADHESIONS NOUVELLES, SANS PERDRE RIEN DE CET ESPRIT D'INDEPENDANCE ET DE SINCERITE QUI LUI A VALU DES L'ORIGINE UN SI ECLATANT SUCCES. AU POINT DE VUE MATERIEL, LES AMELIORATIONS SONT TROP MANIFESTES POUR QUE NOUS AYONS A LES DECRIRE ;*

ET NOS ABONNES NE NOUS EN VOUDRONT PAS, NOUS L'ESPERONS DU MOINS, SI POUR LE MEME PRIX ANNUEL NOUS LEUR DONNONS UN PLUS GRAND NOMBRE DE PAGES, UNE IMPRESSION DE LUXE, ET DES ILLUSTRATIONS. EN OUTRE, PAR LE SEUL FAIT DE LEUR ABONNEMENT, ILS DEVIENDRONT MEMBRES ASSOCIES DE LA S. I. M., ET COMME TELS, INVITES DE DROIT A TOUS LES CONCERTS QUE CETTE SOCIETE POURRA ORGANISER. TEL EST LE RESULTAT DES NEGOCIATIONS ENGAGEES ENTRE MM. JULES ECORCHEVILLE, TRESORIER DE LA SECTION FRANÇAISE, QUI LUI DOIT TOUT SON DEVELOPPEMENT, LOUIS LALOY, DIRECTEUR-GERANT DU MERCURE MUSICAL *ET MARCEL FORTIN, IMPRIMEUR D'ART.*

LE MERCURE MUSICAL *S'AGRANDIT. IL AURA MAINTENANT PIGNON SUR RUE, ET DECORERA SA FAÇADE DE TROIS LETTRES FATIDIQUES,* S. I. M., *QUI ATTIRERONT A LUI TOUS LES REGARDS. QUE NOS AMIS DE LA PREMIERE HEURE, SI FIDELES, SI DEVOUES, UNIS A NOUS D'UNE SI PARFAITE HARMONIE DE GOUT ET DE CARACTERE, NE PRENNENT POINT OMBRAGE DE CE DEVELOPPEMENT ! QU'ILS NE NOUS TIENNENT PAS RIGUEUR DE NOTRE PROSPERITE ! LA MAISON ELARGIE SERA LEUR MAISON ENCORE, ET S'ILS Y RENCONTRENT DE NOUVEAUX VISAGES, CE SERONT AUSSI DES VISAGES AMIS. LE MEME ACCUEIL SERA TOUJOURS RESERVE ICI A TOUTE PENSEE SINCERE, A TOUTE SCIENCE SOLIDE, A TOUT SENTIMENT VRAI, A TOUTE IMPRESSION PURE. RIEN NE SERA CHANGE AU* MERCURE MUSICAL : *IL COMPTERA SEULEMENT QUELQUES AMIS DE PLUS.*

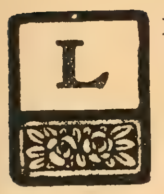
Louis LALOY.

Jules ECORCHEVILLE.



NOTES SUR LULLY

I. LE RÉCITATIF DE LULLY ET LA DÉCLAMATION DE RACINE ET DE LA CHAMPMESLÉ.



LE principe sur lequel repose tout l'art de Lully est le même que celui de Gluck, et surtout que celui de Grétry. Tous trois ont pour idéal musical la déclamation tragique. Gluck diffère des deux autres, en ce que son modèle tragique était une tragédie idéale — qui, dans sa pensée, était la tragédie grecque, — au lieu que le modèle de Lully et de Grétry était la tragédie française de leur temps. Grétry allait au Théâtre Français pour étudier la déclamation des grands acteurs. « C'est au Théâtre Français, a-t-il écrit, c'est dans la bouche des grands acteurs que le musicien apprend à interroger les passions, à scruter le cœur humain, à se rendre compte de tous les mouvements de l'âme. C'est à cette école qu'il apprend à connaître et à rendre leurs véritables accents, à marquer leurs nuances et leurs limites (1). » Il consultait Mlle Clairon pour un duo ; il copiait en musique « ses intonations, ses intervalles et ses accents. » Il a noté les modulations d'une page

(1) Je n'ai pas à juger ici cette affirmation. Elle n'est pas sans dangers. La déclamation des grands acteurs n'est pas souvent un modèle de naturel. Même quand elle est la plus belle et la plus pathétique, elle emprunte au théâtre un caractère presque toujours « théâtral », conventionnel, et assez éloigné du parler naturel. Il se peut que ce soit justement parce que Lully et Grétry étaient des étrangers, que, comme les étrangers sont portés à le faire, ils ont pris comme type du parler français la déclamation du théâtre (ou de la chaire). S'ils avaient été Français d'origine, ils eussent peut-être trouvé un modèle plus naturel en s'écoutant parler eux-mêmes, et en entendant parler autour d'eux, non sur la scène, mais dans la vie.

d'*Andromaque*. Cette idée artistique, dont il était si fier, comme d'une invention personnelle, avait été exactement celle de Lully. On connaît son mot fameux :

« Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé. »

Et Lecerf de la Viéville nous dit :

« Il allait se former à la Comédie sur les tons de la Champmeslé. »

Cette remarque est la clef de l'art de Lully ; et elle n'est pas moins importante peut-être pour savoir comment était déclamée la tragédie française du XVIIe siècle.

L'histoire littéraire n'a pas encore tiré de l'histoire musicale tous les secours qu'elle pourrait y trouver. Bien des problèmes littéraires seraient plus faciles à résoudre, s'ils s'éclairaient de la musique. Telle, pour prendre un exemple, la question des rythmes libres dans la poésie allemande, que discutait une thèse récente (1), et sur laquelle les métriciens sont loin d'être d'accord. Il y a pourtant un moyen bien simple de savoir comment scander exactement certaines de ces pièces de vers : c'est de voir comment elles ont été scandées par les musiciens, contemporains et amis des poètes. Quand nous lisons *Prometheus*, ou *Ganymed*, ou *Grenzen der Menschheit* de Gœthe, mis en musique par son ami Reichardt, nous sommes à peu près certains d'avoir la déclamation exacte de Gœthe. En effet, non seulement Reichardt était soucieux de ne rien écrire, avant d'avoir, comme il disait, « senti et reconnu que les accents grammatical, logique, pathétique et musical étaient bien d'accord », mais encore il écrivait, pour ainsi dire, sous la dictée de Gœthe, et sur des textes, où Gœthe, en certains cas, avait marqué de sa main des indications musicales. Bien plus : la comparaison d'une même poésie, traduite et accentuée musicalement par plusieurs musiciens d'époques différentes, mais également attachés à l'accentuation (2), peut nous servir à relever les variations de la déclamation poétique à travers un siècle. Les musiciens ont, plus ou moins sciemment, transposé en musique la façon de déclamer de leur temps ; et, à travers leurs

(1) L. Benoist-Hanappier : *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, 1905. Halle.

(2) Ainsi, *Prometheus* de Gœthe, traduit en musique par Reichardt, Schubert, et Hugo Wolf.

chants, nous percevons encore la voix des grands acteurs qui étaient leurs modèles, ou qui faisaient loi, autour d'eux.

De même, l'analyse de la déclamation musicale de Lully peut, dans une certaine mesure, faire retrouver les règles de déclamation de la Comédie Française de son temps, et en particulier de la Champmeslé. Et réciproquement, ce que l'on sait de la déclamation poétique du temps, et en particulier de la Champmeslé, nous explique bien des caractères du récitatif de Lully. Si Lully allait entendre et étudier la Champmeslé, la Duclos, Baron, et leurs camarades du Théâtre Français allaient entendre et étudier la déclamation des grands acteurs de Lully, surtout de la Le Rochois dans *Armide*. Il y avait pénétration mutuelle et influence réciproque des deux théâtres.

Il y a donc quelque intérêt pour la musique à tâcher de se représenter exactement quelle était la déclamation de la Champmeslé.

Je commencerai par rappeler un passage assez connu, mais très curieux, de Louis Racine, le fils, dans ses Mémoires sur la vie de son père. Ce passage ne doit pas être pris d'ailleurs au pied de la lettre, et je le discuterai, chemin faisant :

« La Champmeslé, dit Louis Racine, n'était point née actrice. La nature ne lui avait donné que la beauté, la voix et la mémoire ; du reste, elle avait si peu d'esprit, qu'il fallait lui faire entendre les vers qu'elle avait à dire, *et lui en donner le ton*. Tout le monde sait le talent que mon père avait pour la déclamation, dont il donna le vrai goût aux comédiens capables de le prendre. *Ceux qui s'imaginent que la déclamation qu'il avait introduite sur le théâtre était enflée et chantante, sont, je crois, dans l'erreur*. Ils en jugent par la Duclos, élève de la Champmeslé, et ne font pas attention que la Champmeslé, quand elle eut perdu son maître (1), ne fut plus la même, et que, *venue sur l'âge, elle poussait de grands éclats de voix, qui donnèrent un faux goût aux comédiens*. Lorsque Baron, après vingt ans de retraite, eut la faiblesse de remonter sur le théâtre, il ne jouait plus avec la même vivacité qu'autrefois, au rapport de ceux qui l'avaient vu dans sa jeunesse :... cependant il répétait

(1) Il serait plus juste de dire : « quand il eut perdu sa maîtresse. » — En effet, « *quand elle eut perdu son maître* » ne veut pas dire : « après la mort de Racine »; car elle est morte avant lui, en 1698. Cela veut dire : « après la fin de leur liaison », soit, à ce qu'il semble, au temps où elle se lia avec le comte de Clermont-Tonnerre, — « *le tonnerre qui l'avait déracinée* » — vers 1678.

encore tous les mêmes tons que mon père lui avait appris (1). Comme il avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé, mais avec beaucoup plus de peine. Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, *et lui dictait les tons, que même il notait.* L'écolière, fidèle à ses leçons, quoique actrice par art, sur le théâtre paraissait inspirée par la nature... »

De ce récit, dont il faut élaguer quelques erreurs, je ferai ressortir deux passages : l'un, où nous voyons que c'est Racine, qui « *dictait les tons* » à la Champmeslé, et même qui les lui « *notait* » ; l'autre, qui nous laisse entendre : 1° que la Champmeslé, « *venue sur l'âge, poussait de grands éclats de voix* », et qu'elle avait, ainsi que la Duclos, son élève, « *une déclamation enflée et chantante* » ; 2° que l'opinion courante était que cette déclamation était « *celle que Racine avait introduite sur le théâtre.* » Louis Racine y contredit, mais non pas d'une façon péremptoire : il n'est pas sûr, il doute, il dit : « *Ceux qui s'imaginent cela sont, je crois, dans l'erreur.* »

D'autres témoignages vont préciser ce fait.

L'auteur des *Entretiens galants*, parus en 1681 (2), dit :

« *Le récit des comédiens (français) dans le tragique est une espèce de chant*, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable... »

Ainsi, dès avant 1680, c'est à dire avant la rupture avec Racine, la Champmeslé avait une déclamation chantante : il n'y a aucun doute à ce sujet. Quel était ce chant ? Boileau nous le dira :

« M. Despréaux, écrit Brossette, nous a parlé de la manière de déclamer, et il a déclamé lui-même quelques endroits, *avec toute la force possible.* Il a commencé par les endroits du *Mithridate* de Racine :

« Nous nous aimions... Seigneur, vous changez de visage. »

« Il a jeté une telle véhémence dans ces derniers mots que j'en ai été ému..... Il nous a dit que c'était ainsi que M. Racine, qui récitait aussi merveilleusement, le faisait dire à la Champ-

(1) Ici, Louis Racine semble faire une erreur tout à l'avantage de son père. Baron avait été formé par Molière, et non pas par Racine.

(2) Cité par les frères Parfait, dans le t. XIV de leur *Histoire du Théâtre Français*, et par Lemazurier, dans sa *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français* (1810).

meslé.... Il a dit en même temps que *le théâtre demandait de ces grands traits outrés, aussi bien dans la voix, dans la déclamation, que dans le geste* (1). »

L'abbé Du Bos, plus précis encore, nous donne la notation de Racine dans ce fameux passage du *Mithridate*, qu'il serinait à la Champmeslé (2) :

« Racine, dit-il, avait appris à la Champmeslé à baisser la voix en prononçant les vers suivants, *et cela encore plus que le sens ne semble le demander* :

«... Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions...

afin qu'elle pût prendre facilement *un ton à l'octave au dessus* de celui sur lequel elle avait dit ces paroles : « Nous nous aimions », pour prononcer : « Seigneur, vous changez de visage !... » *Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation* était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter elle et son amant dans un péril extrême (3). »

On voit ici de quels grands intervalles musicaux, de quels sauts de voix usaient Racine et son interprète ; et qu'ils cherchaient bien moins la vérité que « *la véhémence* » et « *les grands traits outrés.* » On a beaucoup parlé de « la voix touchante » de la Champmeslé. Cette « voix touchante » était prodigieusement sonore. Suivant une tradition constante, que rapporte Lemazurier, « si on eût ouvert la loge du fond de la salle, on eût entendu l'actrice jusque dans le café Procope (4). »

Telle était la Champmeslé, — la brune Champmeslé, aux yeux petits et ronds, agréable, pas jolie, « laide de près », dit Mme de Sévigné, — une voix puissante et pathétique, chantant les vers de Racine, comme une mélopée véhémente, emphatique (5), exactement notée.

(1) Appendice à la *Correspondance entre Boileau et Brossette*, 1858, p. 521-522.

(2) Du Bos prétend que Racine donna à la Champmeslé l'intonation du rôle de Phèdre, vers par vers.

(3) Abbé du Bos : *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*. III, 144.

(4) Lemazurier : *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français* (1810).

(5) Titon du Tillet remarque à propos de Beaumavielle (le Jupiter, le Roland, l'Alcide de Lully), l'habitude « de faire valoir sa voix par des sons trop nourris et emphatiques, *qui était en usage parmi nos anciens acteurs.* »

Cette déclamation chantée resta la caractéristique de notre tragédie du XVII[e] siècle :

« Les Italiens, écrit Du Bos, disent que notre déclamation tragique leur donne une idée du chant ou de la déclamation théâtrale des anciens (1). »

Et, expliquant cette comparaison, Du Bos dit plus loin :

« La déclamation dramatique des anciens était comme une mélodie constante, suivant laquelle on prononçait toujours des vers. »

Après quoi, citant un jugement de Cicéron sur une tragédie : « *Praeclarum carmen est enim rebus, verbis et modis lugubre* », Du Bos ajoute :

« C'est ainsi que nous louerions un récit des opéras de Lully (2). »

Le rapprochement est frappant. Ainsi, la déclamation tragique française était analogue au récitatif des opéras de Lully.

Et c'était là que je voulais en venir. Si maintenant nous nous rappelons que Racine faisait paraître *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie* et *Phèdre*, précisément dans les années où Lully faisait jouer ses premiers opéras, c'est-à-dire dans les années où il formait son style de déclamation ; — si nous nous souvenons que ces mêmes tragédies de Racine servaient de débuts à la Champmeslé (3), et que Lully « allait se former sur les tons de la Champmeslé », comme dit Lecerf, — nous arrivons à cette constatation curieuse *qu'il allait se former, en réalité,* « *sur les tons* » *même de Racine*, sur la déclamation personnelle de Racine, souvent notée par Racine à l'usage de son actrice, et que cette déclamation de Racine doit se refléter, en bien des cas, dans la déclamation musicale de Lully.



A la vérité, ce ne sont pas des vers de Racine, que Lully a mis en musique, — à part l'*Idylle sur la Paix*, où Lully, de l'aveu de Louis Racine, et, par conséquent, d'après le jugement

(1) Du Bos : *Ibid.* I. 419.

(2) *Id* : *Ibid.* III. 154.

(3) Le premier rôle de Racine que joua la Champmeslé fut Bérénice, en novembre 1670. Elle avait alors 26 ans.

de son père, « avait parfaitement rendu le poète », — et l'essai qu'il fit un jour de traduire en musique une scène d'*Iphigénie en Aulide*. L'histoire nous est rapportée, en 1779, par François Le Prevost d'Exmes, d'après un récit de Louis Racine :

« Lully, dit-il, mortifié de s'entendre dire qu'il devait tout son succès à la douceur de Quinault, et qu'il était incapable de faire de bonne musique sur des paroles énergiques, se mit un jour au clavecin, et chanta impromptu, en s'accompagnant, ces vers de l'*Iphigénie :*

Un prêtre environné d'une foule cruelle
Portera sur ma fille une main criminelle,
Déchirera son sein, et d'un œil curieux
Dans son cœur palpitant consultera les dieux... (1) »

Il ajoute que « les auditeurs se crurent tous présents à cet affreux spectacle, et que les tons que Lully joignait aux paroles leur faisaient dresser les cheveux sur la tête. »

Il est fâcheux que cette traduction musicale ne nous ait pas été conservée ; car nous avons toutes les raisons de croire qu'elle était une notation fidèle « des tons » de Racine et de ses acteurs.

Mais, à ces exceptions près, Lully ayant eu presque toujours pour poète Quinault, dont le style passait, au XVII[e] siècle, pour plus doucereux et moins mâle que celui de Racine, il s'en suit qu'il a dû atténuer un peu l'énergie de la déclamation de Racine, tout en en conservant l'esprit et le style essentiel.

Voyons comment il procède.

Le récitatif n'est pas, chez Lully, une partie accessoire de l'œuvre, une sorte de lien factice qui rattache les différents airs, comme une ficelle autour d'un bouquet : c'en est vraiment le cœur, la partie la plus soignée et la plus importante. En effet, dans ce siècle de l'intelligence, le récitatif représentait la partie raisonnable de l'opéra, le raisonnement mis en musique. On ne l'écoutait pas avec ennui, comme on fait aujourd'hui ; on s'en délectait.

(1) Il est curieux que cette scène d'*Iphigénie* soit précisément la même que Diderot, dans son *Troisième Entretien sur le Fils Naturel*, en 1757, propose comme thème de déclamation musicale au réformateur de l'opéra, qu'il attend et qu'il pressent, et qui sera Gluck, vingt ans plus tard. Il note en marge du texte de Racine :

Récitatif obligé :

« Un prêtre environné d'une foule cruelle...
Portera sur ma fille... (*sur ma fille !*) ... une main criminelle...
AIR : « Non, je ne l'aurai point amenée au supplice... »

« Rien n'est si agréable que notre récitatif, dit Lecerf de la Viéville, et il est presque parfait. C'est un juste milieu entre le parler ordinaire (1) et l'art de la musique... Qu'y a-t-il qui fasse plus de plaisir et qui ouvre mieux un opéra, que ce commencement de *Persée* :

« Je crains que Junon ne refuse
D'apaiser sa haine pour nous...»

« *Armide* est tout plein de récitatifs, aucun autre opéra n'en a tant ; et assurément, personne n'y en trouve de trop... C'est principalement par le récitatif que Lully est au dessus de nos autres maîtres... Après lui, on peut trouver des airs et des symphonies qui valent ses airs et ses symphonies. » Mais son récitatif est inimitable. « Nos maîtres d'aujourd'hui ne sauraient attraper une certaine manière de réciter, vive sans être bizarre, que Lully donnait à son chanteur... »

La première loi de ce récitatif, c'est la stricte observation du style syllabique. Comme l'a très bien dit M. Lionel de la Laurencie (2), la ligne déclamée est « débarrassée de toute végétation mélodique. » Quand on compare « un récit quelconque de Lully à un récit de Carissimi ou de Provenzale, on voit que le surintendant de la musique du grand Roi a, en quelque sorte, procédé à un nettoyage de la technique italienne ; il l'a expurgée de toutes les herbes folles que le goût du *bel canto* et même le goût musical proprement dit laissaient croître dans le parterre monodique.» Il s'est passé un fait à peu près analogue dans l'architecture du même temps. Comparez une façade italienne de l'école de Bernin, surchargée de statues épileptiques, dont les draperies s'envolent, qui agitent les bras, les jambes, les reins, qui tordent leur échine, qui ont la danse de St-Guy et tombent en des convulsions, — comparez ce fouillis, ce bavardage, ce mouvement perpétuel, aux lignes simples, nettes et nues de Versailles, ou de la colonnade du Louvre. — Lully réalisa en musique une simplification du même ordre. Le goût italien était pour les belles vocalises, les roulades, les « doubles » (c'est à dire, les répétitions ornées), les ornements de toute sorte. Ce goût avait passé en France, dans les chansons

(1) Entendez : le parler ordinaire de la tragédie.
(2) Lionel de la Laurencie : *Le goût musical en France*, 1905.

de cour. Lully éclairé par son bon sens, et certainement aussi par les conseils d'amis tels que Molière, — Lully, qui d'ailleurs n'était pas un mélodiste abondant, et que ne gênait point le trop-plein de son inspiration musicale, réagit vigoureusement contre ce goût. Non seulement il répugnait à écrire des « doubles » et des « roulements », et n'en mettait qu'à regret, de loin en loin, « par condescendance pour le peuple, — comme dit Lecerf de la Viéville, — et par considération pour son beau-père Lambert », qui avait mis à la mode ces ornements en France ; mais il s'opposait violemment à ce que le chanteur introduisît dans un chant écrit sans ornements les vocalises et les broderies décoratives, que l'usage courant d'alors lui permettait d'y ajouter : (car ce fut l'essence même de l'art ancien, et surtout de l'art italien, jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, qu'on y réservât toujours une part à l'improvisation du chanteur et de l'exécutant : le texte musical était pour eux une sorte de thème à variations *ad libitum*, où leur virtuosité avait beau jeu). Lully ne le tolérait point ; et ceci est un fait nouveau dans l'art musical.

« Lully, dit La Viéville, envoyait toutes ses actrices à Lambert, pour qu'il leur apprît sa propreté du chant. Lambert leur faisait de temps en temps couler un petit agrément dans le récitatif de Lully, et les actrices hasardaient de faire passer ces embellissements aux répétitions. — « Morbleu, mesdemoiselles, disait Lully, se servant quelquefois d'un terme moins poli que celui-là, et se levant fougueux de sa chaise ; il n'y a pas comme cela dans votre papier ; et, ventrebleu ! point de broderie ! *Mon récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni.* »

Le récitatif de Lully « épouse donc fidèlement les mouvements du discours. » Avant tout, il en épouse les rythmes poétiques, il se modèle sur le vers ; et c'est là, il faut bien le dire, une cause de grande monotonie. On a loué la versification de Quinault, son habile alternance de vers de longueurs diverses, et son attention à multiplier ou à réduire les accents rythmiques. Mais en dépit de tous ses efforts, sa déclamation, traduite en musique par Lully, est dominée, comme toute la déclamation du temps, par l'accentuation exagérée de la rime dans les vers courts, de la césure et de la rime dans les vers de douze syllabes. On trouve dans les opéras de Lully des steppes de récitatifs et d'airs, où le premier temps de chaque mesure tombe avec une rigueur implacable sur la rime, ou sur la césure de l'hexamètre.

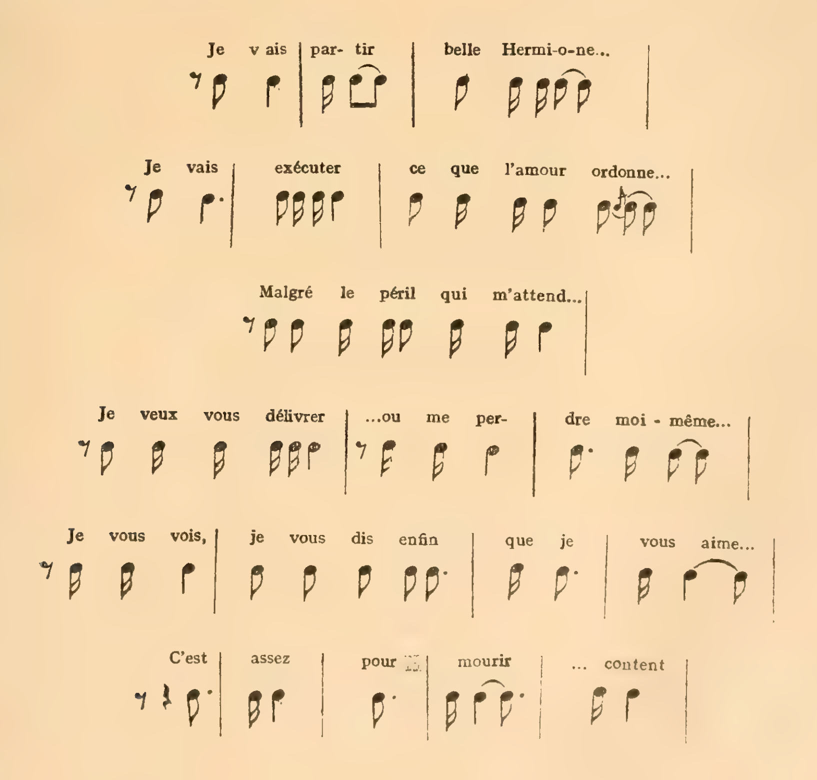
C'est d'une monotonie accablante ; et si c'est ainsi que la Champmeslé déclamait Racine, nous aurions quelque peine aujourd'hui à l'entendre sans bâiller.



(1) *Atys*. IV-4.
(2) *Isis*. II-2.
(3) *Ibid.* II-4.

Quand à la monotonie de ce perpétuel dactyle se joint, comme il arrive souvent, la monotonie de la ligne mélodique, il n'y a rien au monde de plus fastidieux : c'est le ronronnement vide de l'alexandrin classique, le rythme mécanique d'un automate, un moulin à prières.

Il arrive, par bonheur, que dans certaines scènes fameuses, la déclamation devient plus libre, s'anime, s'entrecoupe, se brise, se rythme autant que possible sur le souffle de l'émotion, sans négliger toutefois l'accentuation de la rime et de la césure. Ainsi, la scène admirable, et d'ailleurs à peu près unique, chez Lully, par sa spontanéité musicale, des Adieux de Cadmus à Hermione. La mesure y garde un flottement perpétuel : toujours une mesure à quatre temps alterne avec une mesure à trois. La mélodie n'est pas entraînée d'une façon sèche par la déclamation, mais l'entraîne un peu, et la fait s'alanguir sur certains mots (« *partir* », « *mourir* »), avec une voluptueuse mélancolie. La musique reflète d'une façon transparente les nuances de l'émotion.



Ou encore les scènes fameuses de Médée :

Doux repos | | in-no- cen- te paix, |

Heu- reux, | heureux un cœur, | qui ne vous perd | jamais. (1)

Dépit mortel, | transport | jaloux, |

Je m'abandon- | ne à vous. | (2)

Il semble qu'on entende ici le souffle même de Lully, sa respiration en déclamant la scène, « quand il la lisait, comme dit La Viéville, jusqu'à la savoir par cœur, établi à son clavecin, chantant et rechantant les paroles, en battant son clavecin. »

Il arrive même que l'accent dramatique l'emporte par moments sur la mesure ordinaire du vers :

Enfin... | il est en ma puissance... | (3)

Mais ces passages sont relativement rares ; et, même dans les exclamations, où la voix se repose un instant et prend une certaine latitude avec le vers, le procédé de Lully, assez habile, mais uniformément répété, est de placer l'interjection à contretemps, et d'y suspendre légèrement la mesure, de l'y balancer un moment, mais de lui faire reprendre, aussitôt après, son rythme monotone :

« Quand on ne voit plus rien qui puisse se défendre, Ah ! | ... qu'il est beau de rendre la paix à l'univers ! » (4)
« Tout y ressent les douceurs de la paix, Ah ! | ... que le repos a d'attraits ! » (5)

(1) *Thésée.* Acte II. Premier air de Médée.

(2) *Ibid.* Deuxième air de Médée. — Voir aussi le récit de Méduse dans *Persée* (III. 1.), ou celui de Théone dans *Phaéton* (III. 1.) : « Quoi ! malgré ma douleur mortelle... ».

(3) *Armide.* Monologue du second acte.

(4) *Proserpine.* Prologue.

(5) *Ibid,* II-1.

Il arrive même très souvent que la rime qui termine la phrase ou la période est non seulement très accentuée, mais grossie et alourdie par l'adjonction d'un battement de gosier, d'un trille. — On pense alors au mot de Molière, raillant dans l'*Impromptu de Versailles* la déclamation de son temps :

« Remarquez bien cela. Là, appuyez comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation, et fait faire le brouhaha ».

Rousseau a bien noté ce ridicule, dans sa *Lettre sur la musique française.* Analysant le monologue d'Armide, il montre « un trille, et qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second » ; et il s'indigne contre ces chutes uniformes de la voix à la fin des vers, « ces cadences parfaites, qui tombent si lourdement, et sont la mort de l'expression. » — Rien de plus exact ; mais il est juste de faire retomber la responsabilité de ce défaut sur Racine et sur ses acteurs ; car il y a tout lieu de penser que Lully suivait ici les exemples qui lui étaient donnés par le Théâtre Français.



Du rythme de ces vers déclamés, passons à leurs inflexions mélodiques.

Ici encore, Rousseau critique âprement le récitatif de Lully, dans une page d'un modernisme admirable, où il se sert pour le combattre, — (et, du même coup, pour combattre le modèle de Lully : la Comédie Française), — d'arguments analogues à ceux dont les Debussystes se servent aujourd'hui pour critiquer le chant wagnérien :

« Comment concevrez-vous jamais que la langue française, dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendue par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif, et qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole (française) et ces sons soutenus et renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tissu de cette partie de notre musique encore plus même que des airs ? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire, les quatre premiers

vers de la fameuse reconnaissance d'Iphigénie. A peine reconnaîtrez-vous quelques légères inégalités, quelques faibles inflexions de voix dans un récit tranquille, qui n'a rien de vif ni de passionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou abaisser la voix. Faites ensuite réciter par une de nos actrices ces mêmes vers sur la note du musicien, et tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criaillerie, qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour *filer de beaux sons* sur des syllabes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens. — Qu'on joigne à cela les fredons, les cadences, les ports de voix, qui reviennent à chaque instant, et qu'on me dise quelle analogie il peut y avoir entre la parole et ce prétendu récitatif, dont l'invention fait la gloire de Lully. — Il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue française doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage ; qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix, peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien surtout qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés. En un mot, le vrai récitatif français, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lully et de ses successeurs...»

Qu'y a-t-il de vrai dans les critiques de ce Debussyste avant la lettre ? La déclamation de Lully n'est-elle donc pas une bonne déclamation naturelle, ou, à défaut, une bonne déclamation théâtrale, qui ait de la vraisemblance et de la vie ?

Il me semble qu'il y a lieu, dans presque tout récitatif, ou air-récitatif de Lully, de distinguer de l'ensemble du morceau certaines phrases qui en sont, en quelque sorte, le noyau. Ces phrases, qui ont une valeur et une importance spéciales, sont d'ordinaire au début du récitatif. Elles sont en général bien observées d'après les intonations naturelles du personnage et de la passion, et elles sont gravées avec précision. Les phrases qui suivent sont beaucoup plus molles et lâchées. Il arrive assez fréquemment d'ailleurs que la première phrase soit répétée textuellement, plusieurs fois au cours du morceau, puis à la fin, pour conclure. C'en est ainsi l'arête, qui soutient le reste de la construction, un peu grossièrement maçonnée.

Ainsi, dans *Atys* : Acte I : « *Atys est trop heureux* »
— : Acte III : « *Que servent les faveurs* »
— : Acte IV : « *Espoir si cher et si doux* »

dans *Isis* : Acte II : « *Ah ! quel malheur de laisser engager son cœur !* »

dans *Proserpine* : Acte II, l'air d'Alphée : « *Amants qui n'êtes point jaloux* »

dans *Alceste* : l'air de la nymphe de la Seine, dont la phrase : « *Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ?* », répétée cinq fois, rend si bien l'insistance du sentiment langoureux.

— : Acte II : l'air d'Hercule : « *Gardez-vous bien de m'arrêter.* »

La répétition textuelle est un des éléments de l'art de Lully, comme de tout l'art de son temps, épris de la symétrie et de l'harmonieux balancement des périodes alternées, de l'effet décoratif. Mais même quand Lully ne recourt pas à ce procédé et ne fait pas de sa première phrase le motif décoratif, ou la clef de voûte de tout le morceau, il y apporte toujours un soin et une application spéciales. Le nombre de ces premières phrases, qui sont vraies, justes, bien senties, et même belles, est considérable. Il en est d'une beauté classique, comme celle de Théone dans *Phaëton* : « *La mer est quelquefois dans une paix profonde* » ; ou, dans le même opéra, la première phrase de l'air de Lybie : « *Heureuse une âme indifférente* ». — C'est toujours la suite de l'air, ou du récitatif, qui pèche. On voit bien Lully au travail, tel que le dépeint La Viéville, lisant et relisant la scène, chantant et rechantant les paroles, en battant son clavecin. Il s'imprègne du sentiment et du rythme des premières lignes du texte. Puis, il s'en remet à sa facilité verbeuse, et il tombe dans les formules (1), — à moins qu'il ne rencontre un passage de déclamation particulièrement intéressant, pour lequel il fait de nouveau un effort. Mais même alors, il ne se laisse pas entraîner par une nouvelle idée mélodique ou rythmique ; il reste dans la voie où l'a lancé sa première phrase ;

(1) On sent ici la différence qu'il y a entre le musicien littérateur, qui puise son inspiration dans le texte littéraire, et trouve parfois de beaux motifs mélodiques dont il ne peut pas tirer parti, — et le musicien de race qui part quelquefois d'un thème banal, et en fait sortir peu à peu des pensées admirables.

il ne s'écarte même pas de la tonalité : il lui suffit de quelques inflexions de voix, assez justes et intelligemment observées. Il y a beaucoup d'observations intelligentes dans la déclamation de Lully. L'intelligence est la première qualité qui frappe chez lui, — beaucoup plus que l'inspiration musicale, ou que la vigueur de la passion. C'était bien là ce qui plaisait tant, de son temps.

Ses contemporains étaient dans l'admiration de son esprit. On sait qu'il était homme d'esprit dans la vie ; et il l'a prouvé, de toutes les façons. « Sa musique, dit La Viéville, suffirait à faire sentir qu'il était un homme d'esprit... Son esprit éclate dans ses chants. Il se montre presque partout. » ... « Cependant, remarque La Viéville, avec beaucoup de justesse, — (et cette observation est plus vraie qu'il ne croit), — cependant, ce n'est pas dans les grands airs, dans les grands morceaux, que cet esprit me frappe davantage. C'est dans de petits traits, dans de certaines réponses qu'il fait faire à ses chanteurs, du même ton, ce me semble, et avec le même air de finesse que les ferait une personne du monde très spirituelle. »

On ne saurait mieux dire, et marquer plus justement, en voulant louer Lully, les limites de son talent. Ce ne sont pas les passages de passion qu'il rend le mieux, ce sont les passages de finesse mondaine. Les airs vraiment dramatiques, comme les deux grandes scènes d'*Armide*, comme l'air d'Io au 5[e] acte d'*Isis :* « *Terminez mes tourments* », comme l'air de *Roland* furieux : « *Je suis trahi !* », sont rares chez Lully ; et ils ne sont pas parfaits : Rousseau a pu parler « du petit air de guinguette, qui est à la fin du monologue d'Armide », dans l'acte II. Malgré la vigueur de certains accents, on sent bien que les grands mouvements de la passion ne sont pas naturels chez Lully. Il n'était pas un homme passionné, comme Gluck. Il était un homme intelligent, qui comprenait la passion, et qui était capable de la raconter. Il la voyait du dehors, et il la peignait d'une façon volontaire. Il a très rarement la force dramatique. Il a la force du rythme, toujours ; et il a, presque toujours, la force et la justesse de l'accent. C'est à dire qu'il avait les moyens d'exprimer la passion dans sa plénitude, si elle avait été en lui. Mais elle était absente.

En revanche, il était à son aise dans la peinture de l'émotion tempérée, qui était justement celle qui était le mieux faite pour

plaire à son aristocratique clientèle. Les modèles ne manquaient pas, autour de lui, et il savait les voir. Il excelle dans le parler galant, les dialogues-récitatifs de nobles amoureux, les airs soupirants, élégiaques et voluptueux. Il a bien su peindre cette atmosphère de cour délicate et glorieuse. Et il a intelligemment saisi certains types de cette cour.

« Remarquez, dit La Viéville, tout le rôle de Phaéton, rôle singulier d'un jeune ambitieux, qui paye à toute heure d'esprit, où les autres héros d'opéra payent de tendresse. Comme Lully sent et fait sentir ce que dit cet aimable scélérat !...»

Il ne faut pourtant pas exagérer ; et, malgré la finesse indiscutable de Lully et l'ingéniosité de ses commentateurs, sa musique est bien loin, même dans ses meilleures pages, d'atteindre à la profondeur qu'y reconnaissent La Viéville et l'abbé Dubos. Le malin Italien les dupe. Son intelligence et sa distinction aristocratique ne sont bien souvent qu'un vernis superficiel, qui recouvre le parvenu étranger. Il ne faut pas gratter ce vernis. Il s'écaille par places ; et l'on s'aperçoit alors que Lully n'a pas compris le texte qu'il lisait : il n'a lu que les mots, il n'a pas lu la phrase. Rousseau a relevé certaines de ses erreurs. Tel, ce passage du monologue d'Armide :

« Le charme du sommeil le livre à ma vengeance. »

« Les mots de *charme* et de *sommeil*, écrit Rousseau, ont été pour le musicien un piège inévitable : il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme, dont il se réveillera au mot : « Je vais *percer* son invincible cœur. »

On pourrait presque dire que la finesse de Lully lui joue parfois des tours, en l'empêchant de sentir les vrais mouvements de l'âme : elle l'attache à la lettre de son texte ; tout chez lui est peint à la surface, d'un dessin très net, d'ailleurs : mais il n'y a aucun dessous. Aussi, faut-il être sceptique, quand on lit les commentaires du XVIIe siècle sur ses œuvres : que d'intentions psychologiques les Lullystes ne voient-ils pas dans les moindres traits de leur grand homme ! Le commentaire d'*Armide* par La Viéville fait penser aux extravagants commentaires wagnériens d'il y a dix ans. Un petit exemple me servira à montrer la part d'autosuggestion qu'il y avait dans cet enthousiasme.

La Viéville analyse *Armide ;* et il pâme, à chaque mesure : « *Le perfide Renaud me fuit* »... « Ne remarquez-vous pas, dit-il, ce port de voix et ce tremblement sur la blanche du mot : « *me fuit* » ? Ce long ton veut dire : « *me fuit pour jamais* »

(Tant de choses en un *grupetto* !).

Le récit du premier acte soulève tout particulièrement ses transports :

« Armide commence, après avoir longtemps gardé un silence morne et farouche : « *Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous...* » — Quel morceau ! chaque ton est si accommodé à chaque mot, qu'ils font ensemble une impression immanquable sur l'âme de l'auditeur... — « *La conquête d'un cœur si superbe et si grand...* » La Viéville s'extasie sur « l'éclat de voix puis, plus loin : qui est sur ce mot : *superbe.* » ... « Il n'estpoint de stupide, dit-il, qui ne soit sensible aux éclats de voix d'Armide, placés avec une justesse et une force égales, sur ce dernier vers :

« Dans ce fatal moment qu'il me perçoit le cœur. »

« A ce mot : *perçoit*, je vois Renaud qui donne un coup de poignard dans le cœur d'Armide suppliante... »

Tout cela est très beau à lire dans le commentaire de La Viéville, et tout cela était peut-être très beau à voir jouer par la Le Rochois ; mais quand on ouvre la partition, on est bien étonné de voir que ce qui motive cette admiration débordante est tout simplement une de ces cadences parfaites, qui servent de conclusion redondante et banale aux périodes de Lully. Et le plus fort, c'est que cette conclusion est identiquement la même, dont Lully avait usé, quelques pages avant, pour cet autre vers : « *La conquête d'un cœur si superbe et si grand* », dont La Viéville admire la justesse et la propriété d'expression. Et La Viéville ne s'est pas aperçu que c'était la même formule qui servait dans les deux cas !



Il faut beaucoup de bonne volonté pour s'extasier sur la vérité dramatique de tels accents. S'ils faisaient de l'effet, il faut en rendre hommage, comme dit Rousseau, « aux bras et au jeu de l'actrice. » Tout ce qu'on peut dire, c'est que la musique ne contrarie pas trop l'expression dramatique. Mais de là à prétendre qu'elle soit expressive par elle-même, il y a loin.

En somme, tous les passages du récit poétique, qui ont un intérêt psychologique, pittoresque, ou dramatique, sont rarement caractérisés par Lully d'une façon nette. Ils sont assez justement accentués, et témoignent parfois d'une certaine finesse d'intelligence ; mais ils se détachent à peine du mouvement monotone et convenu d'avance du récitatif.

Ce qu'il y a de plus vivant et de plus naturel dans ces récitatifs, c'est, je le répète, leur début. Il est rare que Lully n'amorce pas ses scènes d'une façon assez vraie. Il est rare qu'il les développe avec aisance et liberté. Il suit presque toujours le même chemin, — un chemin qui n'offre rien d'inattendu, qui est bien propre, bien uni, et ne s'écarte guère de la ligne droite. Il finit d'ordinaire dans le ton où il a commencé, sans avoir jamais quitté les tons les plus analogues au ton principal, oscillant régulièrement de la dominante à la tonique, et soulignant les conclusions tonales, en élargissant les phrases vers la fin, et les ornant d'un *grupetto* final sur le dernier mot. Qui connaît le développement majestueux de l'un de ces récitatifs les connaît presque tous.



Il ne faudrait pas croire que cette impression de monotonie n'eût point frappé les contemporains de Lully. Beaucoup en jugeaient comme nous. La Viéville nous dit que certains se plaignaient de l'ennui de ses « fades récitatifs, qui se ressemblent presque tous. » Les comédiens italiens en faisaient des gorges chaudes, et Scaramouche chantait, dans l'acte II des *Promenades de Paris* :

> « Chantez, chantez, petits oiseaux,
> Près de vous l'Opéra, l'Opéra doit se taire.
> Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux,
> Et l'Opéra n'en saurait faire. »

A cela les Lullystes avaient beau répliquer que « les petits oiseaux » ne font pas tous les jours « des airs nouveaux » ; ils

étaient assez embarrassés pour défendre Lully. Quoiqu'ils fissent grand bruit de sa merveilleuse fécondité, de la variété de ses accents, — en particulier, de ses « *Hélas* ! (1) » — ils étaient bien forcés de reconnaître que leur dieu se répétait souvent, non seulement dans ses récitatifs, mais dans ses airs, et dans tous ses morceaux. On ne pouvait nier que, dès son premier ouvrage, *Cadmus et Hermione*, Lully « ne se fût plusieurs fois copié lui-même. »

A cette critique gênante la réponse qu'ils faisaient était des plus ingénieuses. Ils prenaient texte de la remarque du chevalier de Méré :

« Les personnes qui s'expliquent le mieux usent plus souvent de répétitions que les autres... C'est que les gens qui parlent bien vont d'abord aux meilleurs mots et aux meilleures phrases pour exprimer leurs pensées. Mais quand il faut retoucher les mêmes choses, comme il arrive souvent, quoiqu'ils sachent bien que la diversité plaît, ils ont pourtant de la peine à quitter la meilleure expression pour en prendre une moins bonne ; au lieu que les autres, qui n'y sont pas si délicats, se servent de la première qui se présente. »

Et ils la développaient ainsi :

« Quinault a donné cent fois à Lully les mêmes sentiments et les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manières de les y mettre également bonnes... Il avait tâché de prendre, la première fois, la meilleure expression ; s'il ne l'avait pas attrapée, il l'a prise une autre fois, et puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne, retournant et plaçant tout cela, selon les occasions, et avec tout l'art d'un savant musicien et d'un homme d'esprit. Mais lorsqu'il a senti que ses expressions ne pouvaient être nouvelles, sans être impropres ou forcées, il n'a pu se résoudre à abandonner le naturel et la justesse pour la nouveauté, et il a mieux aimé varier un peu moins ses tons que d'en employer de méchants. — Je ne vous dis pas qu'il n'ait jamais été paresseux ni stérile. On a bien repris, et sans injustice quelquefois, Homère et Virgile d'être l'un ou l'autre : eux qui n'étaient pas des débauchés comme Lully. Mais je me persuade que Lully

(1) « Il y en a 2 à 300 dans ses pièces, écrit LA VIÉVILLE, et d'une variété, d'une force de chant prodigieuse !... »

aurait souvent pu trouver des tons nouveaux, et ne l'a pas voulu, par attachement à la bonté des premiers, qu'il s'est contenté de déguiser, de changer un peu par de petites différences d'accords... *Cadmus* même en est une preuve... C'était son premier grand opéra. S'il s'y est copié lui-même en plusieurs endroits, ce ne peut être négligence ou paresse. Il avait trop d'intérêt à y réussir, pour y épargner ses soins. — Les chutes de son récitatif sont une des choses où il a été le plus taxé de pauvreté ou de négligence. Il leur ménage toute la variété qu'il peut... Il sait les rendre singuliers, lorsque le poète lui en donne lieu... Mais enfin, par quel secret, par quel effort Lully pourrait-il ne copier et ne répéter jamais rien, à moins qu'il ne sortît de la nature, ce qui est un remède pire que le mal, et qu'il laisse aux Italiens ? — Le but de la musique est de *repeindre* la poésie. Si le musicien applique à un vers, à une pensée, des tons qui ne leur conviennent point, il ne m'importe que ces tons soient nouveaux et savants. Cela ne peint plus, parce que cela peint différemment ; donc cela est mauvais. Dès que ma pensée par elle-même plaît, frappe, émeut, je n'ai point besoin d'aller chercher une phrase élégante : il me suffit que les mots rendent bien le sens... Bien exprimer, bien peindre, voilà le chef-d'œuvre. Quoi qu'il en puisse coûter au musicien pour y arriver, stérilité apparente, science négligée, il y gagnera toujours assez... (1) »

J'ai tenu à citer cette page en entier. Qu'on en partage ou non les idées, elle est un manifeste admirable de clarté, de raison virile et sûre de soi, qui annonce directement les fameux manifestes de Gluck. On a cherché à Gluck des précurseurs italiens : Algarotti, Calsabigi. Nous avons un précurseur français qui vaut bien ceux-là ; et comme il est le théoricien du Lullysme, on voit par là que Gluck n'a fait que suivre la tradition de Lully, en réduisant la musique à *repeindre* la poésie avec une fidélité scrupuleuse.

Mais nous n'avons, pour le moment, qu'à chercher dans ces lignes l'explication, ou l'excuse, de certains traits de la musique de Lully, de ses pauvretés, de ses répétitions. — Qu'en faut-il penser ?

(1) Lecerf de la Viéville de la Fresneuse : *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*, 1705, Bruxelles. — Quatrième conversation, p. 153 et suiv.

Je ne discuterai point la question de savoir si un vrai génie n'a pas plus d'une façon d'exprimer les mêmes choses, — ni si la nature offre deux fois une situation tout à fait identique. Admettons la théorie, qui est assez conforme à la robuste sobriété de l'esprit classique : des expressions peu variées, mais justes, et ne craignant pas de se répéter, quand le sentiment se répète, par horreur pour l'exagération de la pensée, pour le despotisme de la forme qui efféminе et trahit la pensée. — Est-il vrai que les répétitions de Lully proviennent de cette droiture d'esprit, et de cette crainte d'altérer ou de dépasser sa pensée ?

Il y a un certain nombre de répétitions chez lui, qui sont en effet raisonnées, et procèdent d'un sentiment analogue à celui qu'expose La Viéville. Il est certain que les mêmes mots, les mêmes sentiments, éveillent chez Lully les mêmes phrases mélodiques. On en trouverait cent exemples : entre autres, les « *Revenez, revenez* » de *Thésée*, d'*Atys*, d'*Isis*, etc.



Il en est de même quand il a à peindre un ruisseau, ou le frémissement du vent, etc. Il reprend toujours des dessins pittoresques, à peu près identiques. On voit qu'il représente *le* ruisseau, *le* vent. C'est bien l'esprit abstrait et généralisateur du temps, qui est attentif aux types plus qu'aux individus. C'est l'esprit de la littérature d'alors qui étudie l'Homme en général, et de la peinture d'alors, même de la peinture de paysage, comme celle de Claude Lorrain, qui représente des arbres, dont il serait impossible de dire de quelle espèce ils sont, — des arbres en général. Rien d'étonnant à ce que l'esprit de Lully se complaise aussi à des types mélodiques, à des formules générales, qui reparaissent, chaque fois qu'il a à traduire le même ordre de sentiments ou de choses.

Mais il y a d'autres répétitions, et en fort grand nombre, qui ne rentrent pas dans cette catégorie, — des répétitions de forme qui ne correspondent pas à des répétitions du sentiment. J'en ai cité un exemple plus haut, dans une scène du 1er acte d'*Armide*. Ce sont des clichés, des formules coulées dans le même moule, et, bien que la paresse de Lully explique assez naturellement ces pauvretés d'expression, ceci ne me paraît être qu'une demi-explication. Ce ne sont pas en effet les pages les moins importantes et les moins soignées, où l'on rencontre ces répétitions ; et il y a là plus qu'une défaillance passagère du compositeur, il y a comme un système. Ce n'est plus l'identité d'un type de sentiment ou d'être : l'Amour, la Haine, — ou le Ruisseau, le Vent, — qui ramène l'identité du type mélodique. Fait bien plus grave encore : c'est l'identité de la forme de la phrase littéraire. La construction logique de la phrase littéraire et sa mélopée monotone et sonore se décalquent dans la phrase musicale. Et ceci, quel que soit le sentiment exprimé. En un mot, c'est le despotisme de la déclamation oratoire, avec son ample déroulement, ses périodes symétriques, et ses pompeuses cadences. L'idéal qui règne dans l'ensemble de cette déclamation musicale est un idéal oratoire, bien plus encore que dramatique. Est-ce donc à dire que le modèle que suivait Lully, — la tragédie de Racine, déclamée par la Champmeslé, — offrît les mêmes caractéristiques ? — Je le croirais volontiers. Rien ne peut nous remettre plus intimement dans l'esprit de cet art tragique et de son interprétation primitive, que tel de ces grands récitatifs, où Lully s'est appliqué à transposer la déclamation, et, pour ainsi dire, le jeu de son temps, — en les grossissant un peu, mais sans altérer les proportions du modèle. Telle, la fameuse scène d'Armide trouvant Renaud endormi, qui resta, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, comme le modèle le plus parfait, non seulement du vrai récitatif français, mais de la déclamation tragique française (1). En dépit des critiques acerbes de Rousseau, qui ne trouve là « ni mesure, ni caractère, ni mélodie, ni naturel, ni expression », il y a dans l'ensemble de cette scène une énergie puissante et une grande majesté ; mais tous les mouvements de l'âme, toutes les inflexions de

(1) Le Prévost d'Exmes rapporte, en 1779, qu'on fit déclamer à Mlle Lecouvreur ce monologue d'Armide : « *Enfin, il est en ma puissance* », et qu'on fut surpris de constater que sa déclamation était exactement conforme à celle de Lully.

la voix, obéissent à une loi d'équilibre oratoire et moral, de symétrie logique, de convenance, de dignité et de décorum, qui commande et gouverne la passion et la vie. Nous avons aujourd'hui un autre idéal ; et celui-ci nous semble assurément noble, mais froid. Il ne paraissait pas tel aux hommes du XVII[e] siècle (1). Non seulement les gens de goût et les dilettantes instruits, mais le grand public voyaient dans ces récitatifs la représentation fidèle et passionnée de la vie. La Viéville nous dit :

« Lorsqu'Armide s'anime à poignarder Renaud dans la dernière scène de l'acte II, j'ai vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant pas, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène donnât permission de respirer, puis respirant là avec un bourdonnement de joie et d'admiration. »

C'est que la déclamation de Lully correspondait exactement à la vérité théâtrale d'alors, — c'est à dire, à l'idée qu'on se faisait alors de la vérité, au théâtre. (Car il se peut que la vérité soit une et immuable ; mais l'idée que nous en avons change perpétuellement). — Par l'ensemble de ses qualités et de ses défauts, le récitatif de Lully fut très probablement, la traduction parfaite de l'idéal tragique de son temps, et, comme je le disais en commençant, ce n'est pas son moindre intérêt pour nous de nous avoir conservé en musique le reflet de la déclamation et du jeu de la tragédie de Racine.

(1) Il importe de noter d'ailleurs que le récitatif de Lully — comme l'ensemble de sa musique — était exécuté, de son temps, et sous sa direction, d'une façon beaucoup plus vive et moins traînante, qu'on ne le fait depuis. « On le chantait moins, et on le déclamait davantage. » — Je reviendrai prochainement sur cette question de l'interprétation de la musique de Lully.



II. ELÉMENTS HÉTÉROGÈNES DE L'OPÉRA DE LULLY.

On a vu que le récitatif — la déclamation tragique notée, ou transposée en musique — était l'arête même de l'opéra de Lully. Mais il ne faut pas croire que le reste de la construction réponde exactement à la charpente qui la supporte ; elle n'est pas toujours du même style, elle n'est même pas très homogène : c'est une maçonnerie d'éléments divers, qui sont en quelque sorte bloqués autour de ce noyau : le récitatif.

Dans tout grand artiste réformateur, il y a deux choses : son génie réformateur, qui a le plus souvent un caractère volontaire, raisonné ; et son instinct, qui très souvent le contredit. Les gens qui n'ont pas le sentiment très vif de la vie, telle qu'elle est, dans sa complexité et ses contradictions, sont très sévères pour les artistes, quand ils les trouvent en désaccord avec leurs propres principes. Ils ont une joie maligne à noter que Gluck, après ses belles théories sur le devoir pour la musique de calquer exactement, servilement, le texte poétique, ne s'est pas fait faute de reprendre dans *Armide,* ou dans *Iphigénie en Tauride,* des airs de ses anciens opéras italiens, simplement parce qu'il les trouvait beaux et qu'ils lui plaisaient. Ils ne sont pas moins heureux de voir Wagner écrire un quintette dans les *Meistersinger,* et faire tel ou tel accroc à sa doctrine sacro-sainte. Et ils les dénoncent avec indignation comme des renégats à leurs propres doctrines, ou même comme de simples farceurs, qui édictent des règles qu'ils se gardent de suivre. — C'est avoir une idée bien abstraite et bien pauvre de ce qu'est un vrai artiste. Il est trop vivant pour pouvoir se réduire à l'expression de sa raison et de sa volonté. Quand même cette raison et cette volonté lui montreraient que telle voie est la vraie, elles n'empêcheront jamais sa fantaisie créatrice de s'engager dans d'autres voies ; et cela lui arrivera d'autant plus souvent qu'il sera plus vivant.

De plus, aucune révolution en art — ou ailleurs — ne se produit tout d'un coup, et n'annihile tout ce qui était avant. Les premiers révolutionnaires en art — et ailleurs — sont toujours, pour une bonne part, des conservateurs. Le passé et l'avenir se mélangent en eux, à des doses de proportions variables. Lully qui, en certaines choses, a été un novateur dans notre art, n'a fait, en beaucoup d'autres, que reprendre et que suivre les traditions passées. Ce n'est pas pour rien qu'il avait été si longtemps le musicien attitré des Ballets du Roi, et le collaborateur

de Molière dans ses Comédies-Ballets. Jamais il n'a dépouillé tout à fait le vieil homme, le bouffon, le mufti, dont les pitreries avaient l'honneur d'exciter l'hilarité du Roi. Jamais il n'a dépouillé tout à fait son rôle d'organisateur des fêtes de la cour. Jamais enfin, il n'a dépouillé tout à fait sa peau d'Italien. On retrouve, fréquemment, dans ses opéras français, sa veine comique du *Bourgeois gentilhomme*, l'esprit et les formes des anciens ballets français ; et, de loin en loin, l'Italien montre le bout de l'oreille.

Cette diversité d'éléments musicaux se montre plus ouvertement dans ses premières œuvres, ainsi qu'il est naturel. *Cadmus et Hermione*, son premier opéra véritable, — (puisque celui qui l'avait précédé : *les Festes de l'Amour et de Bacchus* n'était qu'un pastiche fait d'un assemblage d'anciens airs à danser) — est particulièrement intéressant, à ce point de vue. C'est un peu *l'Hippolyte et Aricie* de Lully. On y sent un Lully plus jeune, moins enfermé dans ses théories, un Lully qui risque là, pour la première fois, une très grosse partie, et qui veut la gagner, qui ne lésine pas avec sa musique, qui donne tout ce qu'il peut donner. Il n'y a guère d'opéra de Lully plus généreux, plus abondant, plus spontané. On y trouve déjà du plus grand Lully dramatique, d'admirables exemples de déclamation lyrique et pathétique... On peut dire que dans tout son œuvre il y a peu de pages comparables, pour la vérité et la souplesse de la déclamation, aux fameux adieux de Cadmus à Hermione. — On y trouve aussi un des premiers types célèbres d'un genre de scènes, qui devaient avoir en France un succès terriblement durable, puisqu'elles ont persisté jusqu'à nos jours : ce sont les scènes de temples, de grands-prêtres, et de sacrifices (1). La scène de Lully est d'ailleurs supérieure à presque toutes celles qui ont suivi ; elle n'a rien de la solennité ennuyeuse et cabotine qui caractérise presque toutes ces caricatures de choses religieuses : elle respire une jubilation héroïque.

(1) Il faut croire que ce genre de spectacle était tout à fait dans notre sang ; car déjà dans *les Peines et les Plaisirs de l'Amour* de Cambert, en 1672, il y avait un acte célèbre, — le second, — le Tombeau de Climène, où l'on voyait, dans une allée de cyprès, autour d'un sépulcre blanc, se dérouler une noble pompe funèbre. — Les Français de la fin du XVII[e] siècle étaient très fiers de ces scènes lyriques, qu'ils considéraient comme une spécialité nationale. « Les sacrifices, les invocations, les serments, dit Lecerf de la Viéville, sont des beautés inconnues chez les Italiens. » — On reconnaît là le goût pompeux des Français du XVII[e] siècle : leur esprit néo-antique se combine avec leur prédilection de catholiques romains pour l'apparat des grandes cérémonies religieuses.

A côté de ces grandes scènes, où Lully inaugure la tragédie lyrique de Rameau et de Gluck, on trouve une partie comique très importante, et même une partie bouffe et burlesque. Ce sont, d'une part, des rôles de bouffons italiens : le valet poltron et matamore, et la nourrice amoureuse, — deux personnages, qu'on rencontre partout, dans l'opéra vénitien et napolitain. Et puis, il y a des géants, comme dans le *Rheingold* ; mais, à la différence de ceux de Wagner, les géants de *Cadmus* ne se prennent pas au sérieux. Hermione est une princesse captive, qui est forcée d'épouser un géant ; et ce géant a des compagnons de sa taille, qui viennent danser un ballet en l'honneur de la princesse. Il est clair que tout ceci nous éloigne de la tragédie lyrique, et nous ramène aux ballets italiens et français de la première moitié du siècle. La musique a les mêmes caractères. Dans les airs comiques ou dansés, le style bouffe italien, à la façon de Cavalli, ou de Cesti (1), voisine avec le style des pastorales de Cambert, ou des comédies-ballets, dont Lully écrivait la musique pour Molière (2). Ce sont des airs de concert, intercalés dans l'opéra. Et l'on peut dire qu'en somme, dans ce premier opéra, l'opéra proprement dit tient la plus faible place. Les trois quarts sont pris par de la musique de concert, de pastorale, d'opéra-bouffe, et de comédie-ballet. Toute cette partie de l'œuvre est fort intéressante, et souvent excellente. On sent que Lully y était tout à fait à son aise : c'était sa première nature, sa vraie nature ; il eut beaucoup de peine à y renoncer. S'il ne s'était pas contraint, il n'en fût jamais sorti ; et, qui sait ? il n'en eût peut-être pas eu moins de gloire.

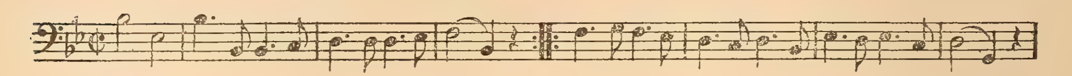
Cadmus ayant obtenu un succès triomphal (3), Lully ne songea

(1) Airs du valet Arbas,

(2) L'air d'Archas : « *Quelque embarras que l'amour fasse* », rappelle l'air des Poitevins du *Bourgeois gentilhomme*. L'air-rondeau des Faunes et l'air de Pan, « *Que chacun se ressente* » a trouvé certainement son modèle dans les pastorales de Cambert. La charmante chaconne chantée de l'acte I : « *Suivons l'amour* », est tout à fait dans le style de la Comédie-Ballet. Certains airs sont presque des airs de vaudevilles français : ainsi, l'air de la nourrice : «*Ah ! vraiment, je vous trouve bonne*.,. » A côté des airs à danser, il y a des airs d'un comique très fin, comme le joli air d'Aglante : «*On a beau fuir l'amour* », qui montrent que Lully aurait pu, s'il avait voulu, être un de nos plus charmants petits maitres, et onder notre opéra-comique. Ce qui abonde surtout dans *Cadmus*, ce sont les airs de cour, les chansons galantes, dans le style de Lambert, faites pour le concert, bien plus que pour le théâtre : (Air du Soleil, airs de Charité, etc.)

(3) Le Roi s'enthousiasma pour *Cadmus*, et, jusqu'à ses derniers jours, il lui resta fidèle. Lecerf de la Viéville raconte que, dans sa vieillesse, venant d'entendre des airs de Corelli, qui était alors à la mode, Louis XIV se fit jouer par un violon de sa musique

pas tout de suite à changer sa manière ; et l'opéra qui suivit, *Alceste*, en 1674, offre le même caractère hétérogène, — pourtant un peu moins marqué. — La comédie tient encore une place considérable. Non seulement il y a de grandes scènes comiques, d'une ampleur, et — on pourrait presque dire — d'une majesté admirable, comme la fameuse scène de Caron, qui ouvre l'acte IV ; mais on trouve, comme dans *Cadmus*, des airs bouffes, du genre napolitain ou vénitien (1), et des airs de vaudevilles extrêmement caractérisés, comme l'air de Straton, qui sent tellement la chanson populaire :



A quoy bon tant de rai-son dans le bel â - ge ? Qui craint le danger de s'en-ga- ger est sans cou-ra - ge...
A quoi bon tant de rai-son hors de saison,

On est frappé aussi du grand nombre de vocalises et de roulades, que se permet encore Lully. On sent que son style n'est pas encore arrêté, et qu'il s'efforce à un compromis entre les éléments anciens et les éléments nouveaux, entre les éléments étrangers et les éléments français.

Mais *Alceste* ne réussit pas, cette fois, sans conteste. On fut choqué du mélange de tragique et de bouffon, qui était particulièrement déplacé dans ce beau sujet antique (2). Ce fut une indication pour Lully. Déjà, le *Thésée* de 1675, sans avoir abdiqué le comique, ne tolère plus qu'un comique de demi teinte, qui ne détonne pas trop avec le reste de l'action tragique, comme le duo des vieillards athéniens, petite caricature de bon goût, qui garde un certain parfum attique.

Atys, en 1677, marque décidément un changement d'orientation dans l'opéra. A partir de ce moment, Lully, suivant le goût de la jeune cour, galante et raffinée, adopte un idéal Racinien ; son opéra devient une sorte d'élégie amoureuse, d'où

un air de *Cadmus*, et dit : « Je ne saurais que vous dire : Voilà mon goût à moi. » — Naturellement, la cour partagea ce goût ; et l'on peut dire que *Cadmus* a gagné définitivement la cause, encore fort incertaine, de l'opéra français.

(1) Ainsi, les airs de Licomède et de Céphise.

(2) « On reprocha à Quinault, dit Boscheron, d'avoir gâté le sujet d'Euripide avec des épisodes inutiles. » — On trouvera le reflet des polémiques, que suscita *Alceste*, dans l'écrit apologétique de Charles Perrault : *Critique de l'Opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le triomphe d'Alcide* (publiée dans le *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, dédié par Le Laboureur à S. A. Mgr. le prince de Conti, 1675.)

est banni le comique, et surtout le bouffon, le vulgaire. Le premier acte d'*Atys*, qui sembla à ses contemporains le chef-d'œuvre de la tragédie lyrique, et que Lecerf de la Viéville déclare presque « trop beau », parce qu'il tue tout ce qui suit, est une élégie romanesque, dont la majeure partie est composée d'airs de pastorale, au milieu desquels s'intercale habilement une scène d'amour, tendre, délicate, assez touchante, qui rappelle certaines scènes de *Bérénice*, mais qui n'a rien de proprement tragique. La seule scène de l'opéra, qui soit vraiment dramatique, la scène du meurtre de Sangaride par Atys rendu fou par Cybèle, puis de son retour à la raison, de la découverte et de l'horreur de son crime, et enfin de son suicide, — scène qui eût voulu la puissance sauvage de Gluck, — se résout immédiatement en une fête pastorale et une apothéose. On sent que, délibérément, Lully tend à éliminer de l'opéra tout ce qu'il a d'excessif, aussi bien dans le tragique que dans le comique. Le succès d'*Atys* fut très grand ; et l'on sait que l'œuvre reçut le nom d'« opéra du Roi », qui le préférait à tout autre. Peut-être toutefois dans son désir d'épurer, de sublimer l'opéra, de ne lui laisser que ses éléments les plus nobles et les plus exquis, Lully avait-il passé la mesure ; car Saint-Evremond dit, après avoir reconnu la beauté de l'œuvre : « Mais c'est là qu'on a commencé à connaître l'ennui que nous donne un chant continué trop longtemps ». Il y avait à ce nouveau système un danger de monotonie, que Lully devait sentir lui-même, et s'appliquer à pallier dans la suite (1). Néanmoins, on peut dire qu'à partir d'*Atys*, son idéal de l'opéra est à peu près fixé : à la remorque du goût français d'alors, il laisse décidément de côté la comédie-ballet, et préfère au drame violent et passionné la peinture des nuances du sentiment, la tragédie de salon ou de cour, psychologique, galante et oratoire.

Il réalisa cet art, ainsi qu'il le voulait ; mais il eut beau faire : cet art fut toujours chez lui œuvre de volonté ; et jamais il ne réussit à étouffer tout à fait son ancienne nature de compositeur de comédies-ballets. Sa veine comique, malheu-

(1) Dès la pièce suivante, il donne un nouveau coup de barre. Sans rompre aussi brutalement que dans *Alceste* l'équilibre de la tragédie, et en prenant bien garde de conserver à celle-ci ses nobles lignes, Lully réintroduit, mais avec discrétion, l'élément comique, dans *Isis*, en 1677. Il varie aussi, autant que possible, le spectacle, les danses et tâche de réchauffer l'action.

reusement comprimée après *Alceste* (1), s'est malgré tout fait jour à diverses reprises; et elle a produit çà et là de petits chefs-d'œuvre, comme le duo des vieillards de *Thésée*, ou le trio des frileux d'*Isis*. Et, dans sa dernière œuvre, elle lui a même fait créer un caractère comique d'une ampleur et d'une jovialité admirable, le Polyphème d'*Acis et Galatée*. Le comique de Lully s'attaque volontiers aux défauts physiques, qu'il note d'une façon plaisante : c'est le chevrotement de voix des vieillards athéniens, ou le grelottement des peuples hyperboréens, qui claquent des dents sous la neige et les glaçons. Cette malignité d'observation musicale est un trait italien que nous avons déjà relevé chez Cavalli. Le Polyphème d'*Acis* semble caractérisé par un certain trait vocal, sorte de *leit motiv* chanté, qui revient à diverses reprises, et qui veut rendre la démarche grotesque et saccadée du monstre amoureux. L'orchestre qui l'accompagne a des trouvailles burlesques. Dans l'entrée de Polyphème et de sa suite, à l'acte II, « des sifflets de chaudronnier », comme dit Lecerf de La Viéville, viennent couper d'une façon plaisante la marche lourdement bouffonne. — Le comique était si naturel à Lully qu'il lui est arrivé plus d'une fois d'être comique malgré lui. Les Lullystes eux-mêmes lui reprochaient de s'être laissé parfois entraîner à « une gaieté mal placée », ou à « un badinage vicieux », ainsi que l'écrit La Viéville, à propos d'un air de *Phaéton* et d'un duo de *Persée*. Tel chœur d'*Armide* est bien près d'une parodie à la façon d'Offenbach. Il semble que la nature exubérante de l'Italien fasse éclater par moments les contraintes qui pèsent sur elle (2).

S'il n'a pu — (et cela est très regrettable) — développer librement son génie comique, en revanche, il a eu toute licence pour transplanter du ballet dans l'opéra la Pastorale proprement dite ; et c'est peut-être dans cette partie de son œuvre qu'il a mis le plus de sincérité, d'émotion, et de poésie véritable.

(1) Perrault a bien raison de déplorer, dans sa défense d'*Alceste*, que « les connaisseurs » puissent décréter à tort et à travers, et imposer leur goût au grand public. Le grand public trouvait plaisir à ce mélange du comique et du tragique, à « ces petites chansons » ; mais intimidé par l'arrêt de l'élite, il n'osa pas les défendre. « Serait-ce à cause qu'elles ne valent rien, demande Perrault, que tout le monde les sait par cœur, et les chante de tous côtés ? »

(2) Lully se délassait de ses opéras, en écrivant des vaudevilles et des chansons bachiques. « Il chantait la basse, et accompagnait de son clavecin. » — Combien pourrait-on noter dans ses opéras, d'airs qui ont le caractère de vaudevilles !

Le sentiment pastoral a été très fort au XVIIe siècle. C'est une belle plaisanterie de prétendre, comme on l'a fait parfois, que le siècle de Louis XIV n'avait pas le sentiment de la nature. Il l'aimait profondément, quoique d'une façon très différente de la nôtre. C'était le siècle des jardins, des grands bois, des fontaines, des eaux dormantes. Certes, ce n'était pas la nature inculte et désordonnée qui lui plaisait. Il ne cherchait pas en elle ces forces sauvages qui nous attirent, et où nous aimons à nous retremper, comme si nous n'en avions plus assez en nous ; il lui demandait seulement le bienfait du calme, de la sérénité, cette belle joie un peu ruminante, à la fois matérielle et morale, que les tempéraments sains et robustes, les êtres d'action, connaissent peut-être mieux que les autres, qu'en tout cas ils sont plus aptes à goûter. Il est remarquable que les trois musiciens classiques, qui ont le mieux senti et exprimé ce voluptueux enfermement dans la nature, sont aussi les forces les plus énergiques de la musique : Haendel, Gluck, et Beethoven. Le XVIIe siècle — italien et français — avait donc le sentiment pastoral ; et nous le voyons fleurir chez beaucoup de maîtres de l'opéra, chez Monteverdi, chez Cesti, et, dans une certaine mesure, chez Cambert (1). Mais aucun ne fut comparable, en ceci, à Lully. Dans ce genre, cette âme sèche, superficielle, et plus intelligente que vraie, atteint à une sincérité et à une pureté d'émotion, qui l'égalent aux plus grands poètes de la musique. Il n'y a presque pas d'opéra de lui, où cette poésie de la nature ne s'épanouisse. C'est le prologue de *Cadmus*, c'est la scène champêtre de *Thésée*, c'est la scène du sommeil d'*Atys*, c'est l'élégie de Pan dans *Isis*, ce sont les chœurs et danses de nymphes dans *Proserpine*, c'est la « noce de village » de *Roland*, c'est le sommeil de Renaud dans *Armide*, c'est enfin sa dernière œuvre, *Acis*, qui est tout entière une pastorale. Entre toutes ces scènes, trois surtout se détachent, également fameuses : le sommeil de Renaud, le sommeil d'Atys, et la nymphe changée en roseaux (d'*Isis*).

Le sommeil de Renaud a été, comme on sait, repris en musique par Gluck, avec une incomparable puissance de

(1) Je ne parle pas des maîtres de l'air de cour, et surtout de Lambert, qui fut en ceci, comme en beaucoup d'autres choses, un des modèles de Lully.

« En airs champêtres, dit Lecerf de la Viéville, Lully est notre héros, ou du moins l'égal de Lambert. »

séduction. Il est visible que Gluck a voulu faire oublier l'air célèbre de son prédécesseur ; et il y a réussi. Toutefois, la beauté de la page de Lully reste intacte, et, à certains égards, plus haute et plus pure que celle de Gluck. Rien de plus intéressant qu'un rapprochement des deux œuvres. Naturellement, les moyens instrumentaux de Lully sont bien plus réduits, et ses lignes sont beaucoup plus simples ; mais justement, par là, combien elles sont plus belles ! Le délicieux orchestre de Gluck a peint une vraie symphonie pastorale toute pleine des murmures des cordes, des gazouillis des bois ; les lignes s'entrelacent comme des frondaisons ; partout, de petits trilles, comme des voix d'oiseaux : c'est une nature grasse, abondante, vivante, pleine du bruit des êtres, — une nature un peu flamande. Ecoutez maintenant le simple déroulement de la symphonie de Lully, ce flot inaltérable des violons en sourdine, cette sereine mélancolie. A côté du paysage touffu et voluptueux de Gluck, cela est net et pur, comme une belle silhouette sur la lumière, un dessin de vase grec. — Après une page de symphonie, où chacun des deux musiciens a peint l'atmosphère, le fond lumineux du tableau, le chant s'élève. Ici, la supériorité de Lully me paraît éclatante, — sauf dans les dernières mesures, peut-être, où, avec le goût de son siècle pour l'œuvre achevée, il a voulu trop *terminer* son air, au lieu que Gluck, plus réaliste, le fait s'alanguir peu à peu, puis le laisse comme suspendu, dans l'engourdissement du sommeil. Mais avec quelle beauté naturelle et sûre d'elle-même la voix, dans l'air de Lully, se pose sur le courant tranquille de l'orchestre ! La déclamation coule, entraînée par son propre rythme. La déclamation de Gluck est bien plus contestable ; elle dépend davantage de l'orchestre ; elle ne plane pas au dessus : l'homme est absorbé dans la nature. Il garde sa personnalité, chez Lully : le principe esthétique de son temps, c'est que la voix doit être toujours, et dans tous les cas, le premier instrument des passions.

« Votre héros va mourir d'amour et de douleur, écrit Lecerf de la Viéville, il le dit, et ce qu'il chante ne le dit point, n'est point touchant : je ne m'intéresserai point à sa peine... Mais l'accompagnement ferait fendre les rochers... Plaisante compensation ! Est-ce l'orchestre qui est le héros ? — Non, c'est le chanteur. Eh bien donc, que le chanteur me touche lui-même, qu'un chant expressif et tendre me peigne ce qu'il souffre, et

qu'il ne remette pas le soin de me toucher pour lui à l'orchestre, qui n'est là que par grâce et par accident. *Si vis me flere...* Si l'orchestre s'unit au chanteur pour m'attendrir, fort bien : ce sont deux manières d'exprimer pour une. Mais la première et la plus essentielle est celle du chanteur. »

Je ne pousse pas plus avant cette comparaison des deux scènes de Lully et de Gluck : il ne peut être question de la supériorité d'un des artistes sur l'autre, mais de deux idéals d'art différents et également parfaits. On peut dire que la noblesse de Gluck est surtout morale : ses mélodies sont parfois médiocres. La noblesse de Lully est surtout plastique ; elle tient à la suavité des lignes, d'ailleurs peu variées : quelques traits, un profil, mais exquis, et une atmosphère sereine, pâle, transparente. La scène pastorale d'*Atys*, et surtout celle d'*Isis*, montrent plus purement encore cet idéal tout hellénique.

Il est enfin, dans chaque opéra de Lully, toute une partie qui forme un véritable Ballet de cour : c'est le Prologue. Ce n'est pas le moins intéressant de l'œuvre ; et Lully y met tous ses soins. Le Prologue est une petite pièce, développée à part de la grande pièce: c'est, par exemple, dans *Proserpine*, la Paix enchaînée et opprimée par la Discorde, qu'à la fin la Victoire vient délivrer. Il a très souvent une petite intrigue, très froide assurément, puisqu'elle est toujours allégorique et adulatrice, mais qui prête à de belles combinaisons d'airs de cour et de danses. On sait le charme du prologue de *Thésée*, qui se passe dans les jardins et devant la façade du palais de Versailles, ou du prologue d'*Amadis*, qui est une sorte de réveil de la Belle au bois dormant, au milieu de sa cour. Avec leur allégresse patriotique et leurs continuelles allusions aux événements récents de l'histoire militaire — ou galante — du grand Roi (1),

(1) Peut-être n'a-t-on pas assez dégagé des livrets de Quinault l'intéret historique. Constamment ils reflètent, d'une façon à peine voilée, les événements de la cour ; et, comme aucun de ces poèmes ne fut écrit sans avoir été soumis au Roi, et discuté par lui, il est permis de retrouver dans certaines scènes, l'inspiration ou l'influence personnelle du Roi. Telle, dans *Proserpine*, la scène fameuse de Cérès et de Mercure, pleine d'allusions aux infidélités amoureuses du Roi, qui était alors épris de Mlle de Fontanges, et qui oppose aux reproches jaloux de Mme de Montespan l'exemple de Cérès délaissée, et de son chagrin décent. Les contemporains ne s'y trompaient point : « Il y a une scène de Mercure et de Cérès qui n'est pas bien difficile à entendre, écrit Mme de Sévigné, le 9 février 1680 : *il faut qu'on l'ait approuvée*, puisqu'on la chante. »

Les prologues, dont le Roi est toujours le héros, suivent fidèlement l'histoire des

ces Prologues ont souvent un air de fêtes nationales de la vieille France ; et ils sont le dernier refuge du Ballet de cour. On y retrouve, maintes fois, le Lully des Comédies-Ballets : ce sont des collections de petits airs galants, de duos, de trios, de chœurs de concerts, réunis par quelques bribes de récitatifs sans caractère dramatique, et entremêlés de danses, souvent chantées, ou dansées et chantées alternativement. Il s'y ajoute enfin de petites pages symphoniques, des marches et des cortèges.



III. LES SYMPHONIES DE LULLY.

Les Symphonies de Lully sont aujourd'hui pour nous la partie la moins intéressante de son œuvre. Ses ouvertures nous paraissent massives et compassées. M. Lionel de la Laurencie note finement que leurs thèmes, tous d'une architecture à peu près identique, « constituent en musique l'équivalent des termes généraux du langage ». — Les danses ne témoignent pas non plus d'une grande variété ; à quelques exceptions près, elles n'ont ni la curiosité de rythmes de l'époque précédente, ni la grâce et l'invention harmonique et mélodique de l'époque suivante.

Et pourtant, ces symphonies diverses ont beaucoup contribué au succès des opéras de Lully ; on peut même dire que ç'a été la partie de son œuvre la plus appréciée en Europe, et qui a eu le plus d'influence sur l'évolution musicale. Elles n'ont trouvé de détracteurs, du vivant de Lully, que parmi les Italiens, qui ne les connaissaient, comme nous, que par la lecture, et les trouvaient, comme nous, « insipides et monotones ».

guerres et des traités. *Isis* célèbre les victoires navales (remportées par Jean Bart Duquesne et Vivonne, la même année.) *Bellérophon* et *Proserpine* chantent la paix triomphante — et, déjà menaçante pour la sécurité du reste de l'univers.

« Il soumettra tout l'univers » annonce Quinault, commentant la lettre de Mme de Sévigné à Bussy : « La paix est faite. Le roi a trouvé plus beau de la donner cette année à l'Espagne et à la Hollande que de prendre le reste de la Flandre. Il la garde pour une autre fois. »

L'histoire du règne défile dans ces Prologues. Jusqu'aux chambres de réunions, auxquelles on peut trouver une allusion dans le prologue de *Persée* !

Serait-ce donc, que nous avons perdu le secret de cette musique avec celui de son exécution ? C'est ce que je voudrais examiner.

Pour les ouvertures, il est à remarquer d'abord qu'elles étaient faites expressément pour de grands théâtres. Elles ont un caractère monumental. Marpurg reconnaît qu'à l'Opéra de Dresde, « les ouvertures passablement sèches de Lully font toujours meilleur effet, quand elles sont exécutées par tout l'orchestre, que les ouvertures beaucoup plus aimables et plus plaisantes d'autres compositeurs célèbres, qui paraissent au contraire incomparablement supérieures, quand on les entend jouer dans un concert de musique de chambre » (1).

Ces ouvertures ont fondé le type de l'ouverture française. Il n'était pas plus de l'invention de Lully, que le type de l'ouverture italienne n'a été créé, comme on l'a dit, par Alessandro Scarlatti (2). De même que Scarlatti avait eu ici pour devancier Stefano Landi, dès 1632, de même Lully avait pu prendre exemple sur Cavalli, sur Cambert, et surtout sur Cesti. Mais, comme Scarlatti, Lully a définitivement établi son type d'ouverture, et l'a rendu classique. Cette ouverture se compose d'un premier mouvement lent, massif et pompeux, aussi sonore que possible, puis d'un mouvement fugué, très clair et traité sans rigueur, après lequel vient souvent une troisième partie, très sonore, assez courte, et reprenant d'ordinaire les phrases du commencement, en les élargissant, pour conclure. C'a été le modèle de Haendel. M. H. Parry a montré combien l'auteur du *Messie* a suivi de près l'exemple des ouvertures lullystes, et en particulier, de celle de *Thésée* : ce n'est pas seulement la même architecture et la même majesté ; ce sont parfois les mêmes progressions d'harmonies lourdes et puissantes.

Ces ouvertures, peu variées, et se copiant souvent les unes les autres, mais bien taillées, et d'un dessin très net, ravissaient le public français du XVIIe siècle. « Les ouvertures de Lully, dit Lecerf de la Viéville, sont un genre de symphonie presque inconnu aux Italiens, et en quoi leurs meilleurs maîtres ne

(1) MARPURG : *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1754, Berlin — I. 217.

(2) On sait que le type de l'ouverture italienne, déjà esquissé par Landi, dans le second acte de son *S. Alessio*, comprend essentiellement un mouvement rapide, un mouvement lent, et un mouvement rapide.

seraient auprès de lui que de bien petits garçons». — « Grande marque de perfection », ajoute-t-il — (et cette remarque est caractéristique) — « elles se font sentir (c'est-à-dire écouter) sur toutes sortes d'instruments ». Un amateur fit mieux encore : il écrivit des paroles sur le premier mouvement de l'ouverture de *Bellérophon* : « Quoique tous les airs que M. de Lully a fait dans cet opéra, pour les violons, soient admirables, écrit le *Mercure Galant* de mai 1679, celui-là est particulièrement estimé. *Comme apparemment vous l'aurez retenu pour le chanter*, je vous envoie des vers qui ont été faits sur cet air par une personne de qualité :

Soupirez, mais sans espérer,
Mon cœur, c'est à présent assez de l'adorer... »

Et de fait, la musique se prête assez bien à cette adaptation.

Il faut noter ce mot : « Vous avez sans doute retenu l'air de cette ouverture pour la chanter ». Il nous fait comprendre ce que l'on entendait alors par musique instrumentale. Un des secrets du succès des premiers morceaux d'ouvertures de Lully, c'est qu'ils étaient mélodiques, et bâtis sur d'assez beaux chants, que l'on retenait aisément.

Ces ouvertures continuèrent de passionner en France, au XVIIIe siècle. On se souvient du passage de la lettre burlesque, que J.-J. Rousseau prête à un « symphoniste de l'Académie royale de musique », écrivant « à ses camarades de l'orchestre »:

« Enfin, mes chers camarades, nous triomphons ; les bouffons sont renvoyés. Nous allons briller de nouveau dans les symphonies de M. Lulli... Qu'étaient devenus ces jours fortunés, où l'on se pâmait à cette célèbre ouverture d'*Isis*..., et où le bruit de notre premier coup d'archet s'élevait jusqu'au ciel, avec les acclamations du parterre ? »

Mais le plus remarquable fut la diffusion extraordinaire de cette forme instrumentale à l'étranger. J.-J. Rousseau écrit dans son Dictionnaire, à l'article : *Ouverture*, que les ouvertures de Lully servaient souvent d'introductions aux opéras romains et napolitains, joués en Italie. Après quoi, on les gravait, sans nommer l'auteur, en tête des partitions de ces opéras italiens. — Ce fut surtout en Allemagne que l'ouverture lullyste trouva un champ favorable à son développement. Elle

y fut introduite par les élèves personnels de Lully : Cousser, G. Muffat, Joh. Fischer. Elle se maintint avec éclat dans la Suite d'orchestre, avec des maîtres tels que J.-Ph. Krieger, Telemann, J.-J.-Fasch, J.-Seb. Bach, jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, tandis que dans son pays d'origine, en France, elle avait depuis longtemps déjà été battue en brèche par la forme des concertos de Corelli.



Il y avait d'autres symphonies, au cours des opéras de Lully. Elles faisaient corps avec la pièce, et « y jouaient un rôle », comme dit l'abbé Dubos, qui cite, comme exemples, la symphonie d'*Atys*, et celle de *Roland*, « qu'on appelle *Logistille* ». — « Elles donnent l'idée, dit-il, de celles dont Cicéron et Quintilien disent que les Pythagoriciens se servaient pour apaiser, avant que de mettre la tête sur le chevet, les idées tumultueuses de la journée (1). » — Ce n'est pas de la musique descriptive, mais de la musique qui suggère des états d'âme précis. Et Dubos, dans une curieuse page, qui fait honneur à la critique musicale de son temps, analyse la symphonie : *Logistille*, du cinquième acte de *Roland*. Dubos qui a pour principe : « *Ut pictura musica* », ou bien : « La musique est une imitation (2) », — (en prenant le mot dans le sens très large d' « imitation morale ») — entreprend de démontrer que la *Logistille* de *Roland* « est entièrement dans la vérité de l'imitation » :

« Ce n'est point le silence, dit-il, qui calme le mieux une imagination trop agitée (3). L'expérience et le raisonnement nous enseignent qu'il est des bruits beaucoup plus propres à le faire que le silence même. Ces bruits sont ceux qui, comme celui de *Logistille*, continuent longtemps dans un mouvement presque toujours égal, et sans que les sons suivants soient beaucoup plus aigus ou plus graves, beaucoup plus lents ou plus vites que les sons qui les précèdent, de manière que la progression du chant se fasse le plus souvent par les intervalles moin-

(1) Abbé Dubos : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1733. (La 1[re] édition est de 1719).
(2) *Id.* I. 460.
(3) Il s'agit ici de Roland qui revient à la raison.

dres. Il semble que ces bruits qui ne s'accélèrent ou ne se retardent, quant à l'intonation et quant au mouvement, que suivant une proportion lente et uniforme, soient plus propres à faire reprendre aux esprits ce cours égal dans lequel consiste la tranquillité, qu'un silence qui les laisserait suivre le cours forcé et tumultueux, dans lequel ils auraient été mis (1). »

D'autres symphonies ont un caractère plus descriptif : ce sont celles qui veulent représenter, par exemple, le mugissement de la terre, ou le sifflement des airs, quand Apollon inspire la Pythie, dans *Bellérophon*, ou dans *Proserpine* (2). Mais même ici, le musicien ne cherche pas à reproduire ces bruits. « Ce sont au reste des bruits qu'on n'a jamais entendus ». Le modèle manquerait, si on voulait l'imiter. Aussi, Lully cherche-t-il simplement, comme dit Dubos, à « produire par le chant, l'harmonie, et le rythme, un effet approchant de l'idée que nous avons ». Il s'agit de suggérer les spectacles, et non de les reproduire directement. — L'important, c'est que, dans tous les cas, ces morceaux symphoniques ne sont pas de la musique pure, et ne doivent pas être pris comme tels, sous peine de n'être pas compris. Dubos le reconnaît : « Ils plairaient médiocrement comme sonates, ou morceaux détachés ». Leur valeur est dans « leur rapport avec l'action. »

Il en était de même des Marches, qui, bien qu'elles semblent devoir être considérées comme des œuvres de musique pure, se rattachaient pourtant étroitement à l'action, à la fois parce qu'elles correspondaient à un spectacle, à des évolutions et à des

(1) *Id.* I. 456-57.

(2) Ai-je besoin de rappeler la scène fameuse d'*Isis*, où Lully aurait, au dire de ses contemporains, cherché à évoquer, dans la symphonie de la plainte de Pan, « le gémissement du vent, l'hiver, dans les portes d'une grande maison » ?

« Lully a une chose naturelle à copier, il la copie d'après nature, écrit Lecerf de la Viéville ; il fait de la nature même le fond de la symphonie ; il se contente d'approprier la nature à la musique. » — Sans doute Lecerf exagère, et son analyse du mécanisme de la pensée musicale est assez grossière, quand il croit que Lully *copie* la nature. Il serait plus vrai de dire que Lully *épie* la nature, et qu'il sait découvrir sous les bruits et les rythmes qui l'environnent, la mélodie, dont ils sont en quelque sorte l'ossature.

« Vous savez tous, dit un personnage des dialogues de Lecerf de la Viéville, qu'un jour Lully alla à cheval ; le pas de son cheval lui donna l'idée d'un air de violon dans lequel vous sentirez l'expression du pas d'un cheval. » — La phrase de La Viéville est écrite en un style ridicule ; mais l'anecdote qu'elle rapporte, et qui fait penser à une anecdote identique, racontée de Beethoven par Czerny, à propos de l'*Allegretto* de la Sonate op. 31, n° 2, montre que Lully savait, comme tout bon musicien, « entendre » la nature, et en cueillir en passant la musique cachée. Comme Czerny dit de Beethoven, « chez lui, tout bruit, tout mouvement devenait musique et rythme. »

mouvements précis, et parce qu'elles avaient, non seulement la prétention, mais réellement le pouvoir de communiquer au public l'enthousiasme guerrier des héros mis en scène. Rien n'a agi plus puissamment sur le public de Lully, que ses Marches et ses Symphonies guerrières.

« Les Italiens nous cèdent pour les marches et les symphonies guerrières, dit Lecerf de la Viéville. Celles qu'ils font, sont moins animées d'un certain feu noble et martial, que fougueuses et furieuses ». Ainsi, il ne nie point la *furia* italienne ; il reconnaît même la supériorité des symphonies italiennes de tempête et de fureur ; et l'apologiste de Lully se trouve ici d'accord avec le détracteur de Lully, l'abbé Raguenet, qui écrit que « les symphonies italiennes remuent avec tant de force les sens, l'imagination et l'âme, que les joueurs de violon qui les exécutent ne peuvent s'empêcher d'être transportés et d'en prendre la fureur ; ils tourmentent leur violon et leur corps, et ils s'agitent comme des possédés ». Mais pour la plupart des Français, — (et leur goût faisait loi alors dans presque toute l'Europe) — c'était là un défaut, et non une qualité. Cette furie désordonnée n'avait rien à voir avec la force véritable, faite de raison, de volonté, et de puissante santé. Cette force vraiment « noble et martiale », comme dit La Viéville, semblait aux contemporains de Louis XIV se dégager des marches de Lully et de ses symphonies guerrières. Elles avaient une renommée européenne. « Quand le prince d'Orange voulut une marche pour ses troupes, il eut recours à Lully, qui la lui envoya ». Ainsi, — (le fait est curieux) — les armées qui marchaient contre la France, marchaient, comme les armées de France, au son des marches de Lully. Encore au XVIII[e] siècle, l'abbé Dubos, qui écrit au temps de Rameau, dit que « les bruits de guerre de *Thésée* (1) eussent produit des effets fabuleux sur les anciens.....Nous-mêmes, ajoute-t-il, ne sentons-nous pas que

(1) Dubos veut parler sans doute de la « *Marche des sacrificateurs et des combattants qui apportent les étendards et les dépouilles des ennemis vaincus* », au premier acte de *Thésée* ; c'est en effet, une scène d'une ampleur admirable, — une sorte de marche des armées victorieuses de Louis XIV.

Plus somptueuse encore est la scène et marche du sacrifice à Mars, au troisième acte de *Cadmus*. M. Reynaldo Hahn l'appelle justement « un beau fragment décoratif conçu dans le style de Le Brun. » Elle garde dans sa solennité grandiose un caractère vivant et une allégresse héroïque.

Voir aussi, au premier acte d'*Amadis*, la *Marche pour le combat de la Barrière*, et l'air, des *Combattants*.

ces symphonies nous agitent,...et agissent sur nous à peu près comme les vers de Corneille ?.....»

Voilà donc tout un côté héroïque du génie de Lully, qui a échappé aux ennemis de l'opéra, tels que Boileau, s'obstinant à lui refuser « les expressions vraiment sublimes et courageuses ». Tout au contraire, la vigueur martiale de cette musique a été un des éléments de sa popularité.



Restent les danses, qui sont peut-être de tout l'œuvre de Lully ce qui nous échappe le plus : car, d'une part, nous les confondons dans la masse des danses anciennes, tandis que les contemporains y voyaient une révolution dans la danse ; et surtout, nous y voyons de la musique pure, alors que Lully écrivait presque toujours de la pantomime dramatique.

Il est à noter que Lully, jusqu'à la fin de sa vie, resta essentiellement, dans l'opinion publique, un compositeur de ballets, (comme il avait été uniquement, au début). Jusqu'à la fin, ses ballets furent dansés à la cour ; et même, contre l'opinion ordinaire, qui veut que le Roi ait cessé de danser en public après *Britannicus*, jusqu'à la fin, ils furent dansés par le Roi. Dans *l'Eglogue de Versailles*, donnée à Versailles, en 1685, le Roi, âgé de 46 ans, dansa ; et que dansa-t-il ? Il dansa une *Nymphe dansante*.

Ce n'était pas seulement le grand public, c'étaient les connaisseurs les plus éclairés, comme Muffat, Dubos, etc. qui regardaient les danses de Lully comme la partie la plus originale de son œuvre. Georges Muffat nous a laissé de précieux et minutieux renseignements sur l'exécution de ces danses, dans la deuxième partie de son *Florilegium*, paru en 1698 (1) : « La façon d'exécuter les airs de danses pour l'orchestre à cordes dans le style du génial Lully,...qui a recueilli les applaudissements et l'admiration du monde entier, est une si merveilleuse invention, que c'est à peine si on peut imaginer rien de plus charmant, de plus élégant, et de plus parfait ». Et il les décrit comme un ravis-

(1) Dans la première partie des *Bemerkungen : Angenehmerer Instrumental-Tanzmusik*. Le chapitre est intitulé : *Auf Lullianisch-franzôosische Art Tänze aufzuführen*. — Ces remarques ont été rééditées par Robert Eitner, dans ses *Monatshefte für Musikgesch.* 1891, p. 37-48 et 54-60.

sement pour l'oreille, les yeux et l'esprit. Il étudie longuement le jeu de l'orchestre lullyste, notant sa belle et vigoureuse attaque, la pureté du son, l'admirable unité de l'ensemble, la précision rigoureuse du rythme, la grâce des ornements, dont il donne la clef, et dont l'exactitude et la perfection d'exécution ne lui semblent pas moins indispensables pour la musique de Lully, qu'elles ne le sembleront plus tard à Couperin, pour sa propre musique : car, dit Muffat, « les ornements véritablement lullystes dérivent de la plus pure source du chant ». En résumé, tout est légèreté, rapidité, vigueur d'attaque, réuni à variété de rythmes, exactitude et souplesse incomparables : une vie, une grâce, une tendresse exquise, — l'absolue perfection.

Muffat ne nous parle que de l'exécution instrumentale ; il ne nous dit rien de l'esprit de ces danses, et de la révolution qu'y opéra Lully. Dubos nous vient ici en aide.

Avant tout, Lully anima les danses : ce fut le début de sa réforme (1). Les témoignages s'accordent sur ce point. Ils nous parlent des « airs de vitesse », qu'il introduisit à la place des mouvements lents. Le fait a pu être discuté ; et je crois qu'il faut bien le comprendre. Il n'est pas question de prêter à Lully l'invention de formes musicales nouvelles, d'airs vifs qui n'existassent pas avant lui : les airs vifs existaient dès le XVI[e] siècle, et n'ont jamais cessé d'exister. Mais Lully a réagi sans doute contre la tendance qui régnait de son temps à exécuter les danses trop lentement, — trop lentement du moins pour le théâtre. Il n'a créé ni le menuet, ni la gavotte, ni la bourrée, ces danses d'origine française, arrivées à la perfection avant lui ; mais il en a sans doute réchauffé le mouvement : il les dirigeait vite. Il avait d'ailleurs une prédilection pour des formes de danses vives et saccadées, comme la gigue, le canari, la forlane. On sait que les gens de son temps disaient « qu'il faisait de la danse un baladinage. » Il ne faut jamais oublier, quand on étudie la musique de Lully, que Lully communiquait à l'exécution sa vivacité d'Italien. — Pour ces mouvements plus rapides, il fallait des figures de danse différentes. « Lully, dit Dubos, fut forcé de composer lui-même les entrées qu'il

(1) Je ne parle pas de cette autre réforme, capitale, dans l'histoire de la danse : l'introduction — si tardive — des femmes dans les ballets. Jusqu'à *Proserpine*, en 1680, les ballets ne comprenaient que des danseurs. Les premières danseuses, admises à l'Opéra, parurent dans le *Triomphe de l'Amour*, deux mois après *Proserpine*.

voulait faire danser sur ses airs. Ainsi, les pas et les figures de l'entrée de la Chaconne de *Cadmus*, parce que Beauchamps, le maître de ballets ordinaire, n'entrait point à son gré dans le caractère de cet air de violon. »

Mais ce n'était encore rien que d'avoir fait en sorte que les danses n'alourdissent pas trop l'action, qu'elles pussent s'y intercaler sans trop la retarder. Lully voulut peu à peu les faire participer à l'action. — « Le succès des airs de vitesse, dit Dubos, l'amena à composer des airs vites et caractérisés, c'est à dire, dont le chant et le rythme imitent le goût d'une musique particulière, qu'on imagine avoir été propre à certains personnages, en certaines circonstances. » C'est donc un essai de couleur locale, une teinte dramatique précise, que Lully s'efforce de donner à ses danses... Ainsi, suivant Dubos, les airs de violon sur lesquels danse l'Enfer, au quatrième acte d'*Alceste*. « Ces airs respirent un contentement tranquille et sérieux, et, comme Lully le disait lui-même, *une joie voilée*.» Cette belle expression, qui conviendrait à caractériser aussi certains airs des Champs-Elysées de Gluck, s'applique parfaitement à la scène de Lully : sauf le rythme, un peu saccadé et anguleux, qui est un des traits caractéristiques, — on pourrait dire : physionomiques, — de Lully, cette scène a beaucoup de rapports avec les scènes analogues de Gluck : le sentiment musical est à peu près analogue. — Les airs « caractérisés » n'expriment pas simplement la joie, la douleur, etc., comme les autres airs ; ils les expriment, dit Dubos, « dans un goût particulier et conforme à ce caractère que j'appellerais volontiers un caractère personnel. » Entendez par là qu'ils ne sont pas seulement expressifs, d'une façon générale, mais qu'ils servent à la psychologie précise d'un caractère ou d'une situation dramatique. Là encore, Lully fut obligé de composer lui-même les pas et les figures pour ces airs « d'un caractère marqué. » « Six mois avant que de mourir, il fit lui-même le ballet de l'air, sur lequel il voulait faire danser les Cyclopes de la suite de Polyphème. » (1)

Enfin, poursuivant cette transformation du ballet en drame, il en arriva des airs dansés d'une façon caractéristique aux ballets non dansés, si l'on peut dire, — aux pantomimes, « ces

(1) Dubos, III, 169.

ballets presque sans pas de danse, écrit Dubos, mais composés de gestes, de démonstrations, en un mot, d'un jeu muet. » Ainsi, les ballets funèbres de *Psyché*, ou ceux du second acte de *Thésée*, , « où le poète introduit des vieillards qui dansent. » Ainsi, encore, le ballet du quatrième acte d'*Atys*, et la première scène du quatrième acte d'*Isis*, « où Quinault fait venir sur le théâtre les habitants des régions hyperborées.» Ces « demi-chœurs », comme les appelle Dubos, « ces chœurs, à la façon antique, et qui ne parlent pas, étaient exécutés par des danseurs qui obéissaient à Lully, et qui osaient aussi peu faire un pas de danse, lorsqu'il le leur avait défendu, que manquer à faire le geste qu'ils devaient faire, et à le faire dans le temps prescrit. » Leurs évolutions ne font pas tant penser aux ballets modernes qu'à la tragédie antique. « Il était facile, en voyant exécuter ces danses, de comprendre comment la mesure pouvait régler le geste sur les théâtres des anciens. L'homme de génie qu'était Lully avait conçu par la seule force de son imagination — (car il est peu probable qu'il ait rien connu des représentations antiques) — que le spectacle pouvait tirer du pathétique même de l'action muette des chœurs. » — Naturellement, les maîtres de ballet du temps, pas plus que les danseurs célèbres, ne comprirent rien à ce que Lully voulait ; et il lui fallut des hommes nouveaux. Il se servit particulièrement du maître de danse d'Olivet, qui organisa avec lui les ballets funèbres d'*Alceste*, de *Psyché*, les danses de *Thésée*, les *Songes Funestes* d'*Atys*, et les *Frileux* d'*Isis*. « Ce dernier ballet était composé uniquement des gestes et des démonstrations de gens que le froid saisit. Il n'y entrait pas un seul pas de notre danse ordinaire.» Les danseurs, auxquels Lully et d'Olivet avaient recours, étaient choisis novices, afin de n'avoir pas été encore déformés par les traditions et les habitudes du métier.



IV. GRANDEUR ET POPULARITÉ DE L'ART DE LULLY.

Il y avait bien des éléments divers dans l'opéra de Lully : comédie-ballet, airs de cour, vaudevilles, drame, récitatif, pantomimes, danses, symphonies : tout l'ancien et le nouveau mis ensemble. On dirait que l'œuvre est hétérogène, si l'on ne pensait qu'aux éléments dont elle est formée, et non à l'esprit qui la gouverne ; mais, par l'étonnante unité de cet esprit, elle est un bloc, une sorte de maçonnerie puissante, où tous ces matériaux de toute sorte sont noyés dans le mortier et font partie intégrante du monument unique. Et c'est l'ensemble du monument qu'il faut surtout admirer chez Lully. Si Lully est grand, et mérite de garder sa haute place parmi les maîtres de l'art, c'est, je dirai, moins comme musicien-poète, que comme architecte musical : ses opéras sont bien et solidement construits. Assurément, ils n'ont pas cette unité organique, qui est le propre des drames wagnériens et des grands opéras de notre époque, tous plus ou moins issus de la symphonie, et où l'on sent du commencement à la fin les thèmes grandir et se ramifier, comme un arbre. Au lieu de cette unité vivante, c'est une unité morte, une unité de logique, d'équilibre entre les parties, de belles proportions : c'est de la belle construction à la romaine ; cela se tient. Que l'on pense aux constructions informes de Cavalli, de Cesti, et de tout l'opéra vénitien : cet amas d'airs empilés au hasard dans chaque acte, comme dans un tiroir où l'on chercherait à faire tenir le plus d'objets possible, les uns par dessus les autres. On comprend que Saint-Evremond, qui n'est pas très indulgent pour l'opéra de Lully, ajoute, malgré tout : « Je ne ferai pas le déshonneur à Baptiste de comparer les opéras de Venise aux siens. » — Et pourtant, il y a plus de génie musical dans un bel air de Cavalli que dans Lully tout entier ; mais le génie de Cavalli se gaspille. Lully a la grande qualité de notre siècle classique : il sait « ordonner »; il a le sens de l'ordre et de la composition (1).

Ses œuvres se présentent comme des monuments aux grandes lignes nobles et nettes. Elles sont précédées, comme d'un majestueux péristyle et d'un portique pompeux aux colonnes robustes et froides, par une ouverture massive, et par le Prologue allégorique, où se groupent et s'étalent

(1) A la vérité, les précurseurs de Lully pour l'ordre, l'architecture de l'œuvre, la progression des moyens musicaux et scéniques dans l'opéra, sont les musiciens de l'Opéra Barberini, à Rome, avant 1650 : D. Mazzocchi, Landi, Vittori, etc.



«... Il était plus gros et plus petit que ses estampes ne le représentent, assez ressemblant du reste, c'est-à-dire pas beau garçon, la physionomie vive et singulière, mais point noble : noir, les yeux petits, le nez gros, la bouche grande et élevée, et la vue si courte qu'il ne voyait presque pas qu'une femme était belle. »

LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE.

Comparaison de la musique italienne et de la musique française, IIe partie (1706).

toutes les ressources de l'orchestre, des voix, et des danses. Parfois, une nouvelle ouverture donne accès du péristyle dans le temple même. A l'intérieur de l'opéra, un équilibre intelligent règne entre les divers éléments d'effet théâtral, entre le « spectacle », d'une part, — (et j'entends par là le ballet, les airs de concert, le divertissement) — et le drame, d'autre part. A mesure que Lully devient plus maître de son œuvre, il tâche non seulement d'harmoniser ces divers éléments, mais de les unir, d'établir entre eux une certaine parenté. Il réussit, par exemple, dans le quatrième acte de *Roland*, à faire sortir l'émotion dramatique du divertissement pastoral même. Il y a là une noce de village : hautbois, chœurs, entrée de pâtres et de pastourelles, duos de concerts, danses rustiques ; et, tout naturellement, en présence de Roland, les pâtres, causant entre eux, racontent l'histoire d'Angélique que vient d'enlever Médor. Le contraste de ces chants paisibles avec les souffrances et les fureurs de Roland, en écoutant ce récit, est d'un grand effet scénique, souvent exploité depuis. — De plus, Lully s'efforce habilement d'établir une progression dans les effets musicaux et dramatiques, depuis le commencement jusqu'à la fin. Il se souvient sans doute de la critique adressée à *Atys*, « dont le premier acte est trop beau » ; et il arrive, au terme de sa carrière, à écrire cette *Armide*, « pièce souverainement belle, dit Lecerf de la Viéville, où la beauté croît d'acte en acte. C'est la *Rodogune* de Lully... Je ne sais ce que l'esprit humain pourrait imaginer de supérieur au cinquième acte. » — Et si, en général, Lully cherche à donner à ses œuvres une conclusion aussi sonore et aussi solennelle que possible — (chœurs, danses, apothéose), — il ne craint pas de terminer par un *solo* dramatique, (comme celui du cinquième acte d'*Armide*, ou du quatrième acte de *Roland*), quand la puissance de la situation et du caractère est assez forte pour tout emporter. (1).

(1) Je rappelle qu'il est de stricte justice de faire hommage à Lully de la belle construction de ses poèmes d'opéra. Quand on étudie d'un peu près la façon dont il collaborait avec Quinault, « examinant mot à mot, dit Boscheron, sa poésie déjà revue et corrigée par l'Académie française et dont il corrigeait encore ou retranchait la moitié, lorsqu'il le jugeait à propos,... renvoyant vingt fois Quinault changer des scènes entières, approuvées par l'Académie,... obligeant Thomas Corneille, pour son *Bellérophon*, à écrire deux mille vers pour cinq ou six cents que contient la pièce, changeant même des caractères, comme celui de Phaéton » — on n'a guère de doute que, si les vers sont de Quinault ou de Thomas Corneille, la construction des scènes, des actes, et, dans une certaine mesure, des caractères, n'ait été de Lully.

Toutes ses œuvres sont éminemment théâtrales, — sinon toujours dramatiques. Lully avait le sens de ce qui fait de l'effet au théâtre ; et on l'a vu, même à propos de ses symphonies et de ses ouvertures, dont toute la beauté, comme disent Dubos et Marpurg, est « à leur place.» Transportées ailleurs, elles perdraient tout ou partie de leur intérêt et de leur signification. J'ajouterai, que toute leur beauté elle est dans une exactitude minutieuse, dans une soumission littérale aux ordres du compositeur. Cette musique est si bien faite en vue d'effets précis, qu'elle risque de perdre une grande partie de sa force, quand elle est privée de la direction du compositeur, qui seul sait exactement l'effet qu'il veut produire. On peut lui appliquer ce que Gluck disait de sa propre musique :

« La présence du compositeur lui est, pour ainsi dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature : il en est l'âme et la vie ; sans lui, tout reste dans la confusion et le chaos..... Car il suffit de la plus légère altération dans un mouvement ou dans l'expression, il suffit d'un détail hors de sa place, pour que l'effet d'une scène entière soit détruit, et que — (c'est Gluck qui parle), — l'air : *J'ai perdu mon Eurydice* devienne un air de marionnettes. »

Aussi, est-il certain que le sens de l'art de Lully s'est perdu en grande partie. Il s'est perdu, aussitôt après la mort du compositeur, bien que ses opéras aient continué d'être joués pendant près d'un siècle. Les plus intelligents convenaient qu'on ne savait plus exécuter la musique de Lully, depuis qu'il n'était plus là. L'abbé Dubos écrit :

« Ceux qui ont vu représenter les opéras de Lully, quand il vivait encore, disent qu'ils y trouvaient une expression qu'ils n'y trouvent plus aujourd'hui. Nous y reconnaissons bien les chants de Lully, mais nous n'y retrouvons plus l'esprit qui animait ces chants. Les récits nous paraissent sans âme, et les airs de ballet nous laissent presque tranquilles. La représentation de ces opéras dure aujourd'hui plus longtemps que lorsqu'il les faisait exécuter lui-même, quoiqu'à présent elle devrait durer moins de temps, parce qu'on n'y répète plus bien des airs de violon, que Lully faisait jouer deux fois. On n'observe

plus le rythme de Lully, que les acteurs altèrent, ou par insuffisance, ou par présomption.» (1)

Rousseau confirme cette opinion, quand il dit, dans sa *Lettre sur la musique française*, que « le récitatif de Lully était rendu par les acteurs du XVII[e] siècle tout autrement qu'on ne faisait maintenant : il était plus vif et moins traînant ; on le chantait moins et on le déclamait davantage.» Et, comme Dubos, il note que la durée de ces opéras était devenue beaucoup plus grande que du temps de Lully, « selon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement : aussi, toutes les fois qu'on les redonne, est-on obligé d'y faire des retranchements considérables.»

Il ne faut jamais oublier ce fait qu'il y eut une corruption et un alourdissement du goût et de l'exécution, entre la mort de Lully et l'avènement de Gluck : cela a faussé absolument le caractère de la musique de Lully, et ce fut une des causes — non la moindre — de l'échec relatif de Rameau.

Que lisons-nous en effet de la véritable exécution lullyste, d'après ses contemporains ? — Nous voyons que « Lully donnait au chanteur une certaine manière de réciter, vive sans être bizarre,... le parler naturel (2) », — que l'orchestre jouait avec une mesure inflexible, avec une justesse rigoureuse, avec une égalité parfaite, avec une douceur et une délicatesse exquises (3), — que les danses étaient si vives, qu'elles étaient traitées de « baladinage ». — Mesure, justesse, vivacité, finesse : telles sont les caractéristiques que notent les connaisseurs de la fin du XVII[e] siècle dans le jeu de l'orchestre et des artistes de l'Opéra.

Et voici que Rousseau, dans la seconde partie de sa *Nouvelle Héloïse,* traite ces mêmes représentations d'opéras de Lully : — pour le chant, de mugissements, à la fois sans justesse et sans douceur, — pour l'orchestre, de charivari sans fin, de ronron traînant et perpétuel, sans chant ni mesure, et d'une fausseté criante (4), — enfin, pour les danses, de spectacles interminables, d'une étendue démesurée (5). — Ainsi, manque de

(1) Abbé Dubos : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.* Ed. 1733.— III.318.

(2) Lecerf de la Viéville.

(3) Muffat.

(4) « La mesure toujours prête à leur échapper..... Tout est d'un faux à choquer l'oreille la moins délicate... »

(5) Dès le commencement du XVIII[e] siècle, Lecerf de la Viéville dit qu'elles tiennent

mesure, manque de justesse, manque de vivacité, et manque de finesse : c'est-à-dire le contraire absolu de ce que Lully avait voulu et réalisé.

Je crois donc pouvoir conclure que, lorsqu'on juge Lully, aujourd'hui encore, on commet la grave erreur de le juger toujours d'après la fausse tradition du XVIII[e] siècle, qui en avait pris le contrepied : on le rend responsable de la lourdeur et de la grossièreté des interprètes formés — ou déformés — par ses successeurs (1).



En dépit de ce contresens, — (ou, qui sait ? peut-être bien à cause de ce contresens ; car la gloire, bien souvent, repose sur un malentendu), — la renommée de Lully fut immense. Elle s'étendit dans tous les pays, et — (chose à peu près unique dans l'histoire de la musique) — elle s'étendit dans toutes les classes de la société.

Les musiciens étrangers venaient se mettre à son école. « Les opéras de Lully, dit La Viéville, ont attiré à Paris des admirateurs italiens, qui s'y sont installés. Théobalde (Teobaldo di Gatti), qui joue à l'orchestre de Paris de la basse de violon à cinq cordes, et qui a fait *Scilla*, opéra estimé pour ses belles symphonies, en est un ». — Jean Sigismond Cousser, qui devait

le quart du spectacle, et que « Lully ne donnait pas tant d'étendue à la danse qu'on fait à présent. »

(1) Ce n'avait pas été la moindre tâche de Lully, ni la moins admirable, que la formation de son orchestre, de ses chanteurs et de ses danseurs. Il y dépensa une énergie incroyable, ne laissant rien passer, et montrant lui-même à ses artistes, comment il voulait que son œuvre fût rendue. Aux chanteurs il enseignait leur rôle note pour note, et geste pour geste. Il distinguait la plus légère inexactitude dans l'exécution de l'orchestre ; et Lecerf de la Viéville nous le montre dansant devant ses danseurs, « pour leur faire comprendre plus tôt ses idées. » Il n'y avait pas une province de son empire de l'Opéra, où il ne portât l'œil du maître, et qu'il ne dirigeât par lui-même. Et dans ce monde de théâtre si difficile à conduire, et qui devait faire enrager par son indiscipline tous les musiciens et les directeurs de l'Opéra, au XVIII[e] siècle, pas un ne s'avisa de broncher, tant que Lully vécut. Nul n'osa se révolter contre ce petit Italien, sorti on ne savait d'où, cet ancien marmiton, qui baragouinait le français. « Il avait une autorité considérable sur la république musicienne », dit la Viéville. Jusqu'à sa mort, tout marcha droit, et point de discussions !

Si l'on pense qu'un siècle après, Gluck eut bien du mal à rétablir l'ordre dans la troupe mutinée de l'Opéra, et à faire plier tous les caprices des chanteurs et de l'orchestre sous sa main puissante, on peut imaginer quelle volonté il fallut à Lully pour exercer et maintenir une dictature aussi inébranlable sur tout le peuple des musiciens. Ce n'est pas un mince titre d'éloges pour lui, que Gluck, dans la plupart de ses réformes de la scène (aussi bien que, d'ailleurs, dans beaucoup de ses principes artistiqus) — n'ait fait que revenir, par dessus un siècle d'anarchie, au point où Lully avait laissé l'Opéra.

avoir une influence capitale sur Reinhard Keiser, et fonder définitivement l'opéra allemand de Hambourg, vint passer six ans à Paris, à l'école de Lully, et, de retour en Allemagne, y transporta la tradition lullyste dans la direction de l'orchestre et la composition instrumentale (1). Georges Muffat resta également six ans à Paris ; et ce maître admirable subit si fortement l'empreinte de Lully, que ses compatriotes lui en faisaient un blâme (2). Joh. Fischer fut copiste de musique aux ordres de Lully. Le grave et émouvant Erlebach vint-il aussi à l'école de Lully, comme on l'a pu supposer ? En tout cas, il fut très au courant de son style, et écrivit des ouvertures « à la manière française ». Robert Eitner a voulu montrer l'influence de Lully sur Hændel, et sur J.-S. Bach lui-même (3). Quant à Keiser, Lully fut un de ses modèles. — En Angleterre, les Stuarts firent tout pour acclimater l'opéra de Lully. Charles II essaya vainement de faire venir Lully lui-même ; et il envoya à Paris, pour se former sous sa direction, Pelham Humphry, un des deux ou trois musiciens anglais du XVIIe siècle, qui eurent du génie; et si Humphry mourut trop jeune pour donner toute sa mesure, il fut du moins un des maîtres de Purcell. — En Hollande, on trouve, dans la correspondance de Christian Huygens, la trace de la fascination de l'opéra de Lully ; et l'on a vu que c'est à Lully que le prince d'Orange s'adresse, quand il veut une marche pour ses troupes. « En Hollande et en Angleterre, dit La Viéville, tout est plein de chanteurs français. »

En France, l'influence de Lully sur les musiciens ne se limita pas au théâtre ; elle s'exerça sur tous les genres de musique. Le livre de clavecin de d'Anglebert, en 1689, contient des transcriptions des opéras de Lully (4); et le triomphe de l'opéra contribua sans doute à pousser la musique de clavecin vers la peinture des caractères. Le style d'orgue ne fut pas moins transformé.

En dehors des musiciens, ce fut une fascination sur les amateurs, sur la cour. Quand on feuillette les lettres de

(1) Il publia à Stuttgart, en 1682, comme l'a montré M. Michel Brenet, un livre de *Composition de musique suivant la méthode française.*

(2) Voir la préface du *Florilegium* I, de G. Muffat, publié en 1695, à Augsbourg, et réédité récemment dans le premier volume des *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich.*

(3) R. Eitner : *Vie Dorgänger Bach's und Hændels.* (*Monatshefte.* 1883.)

(4) *Pièces de clavessin avec la manière de les jouer ; diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument...* 1689.

Mme de Sévigné, on est surpris, non seulement des termes d'admiration que prodigue, à propos de Lully, l'exubérante marquise, mais — ce qui est beaucoup plus caractéristique — des citations qu'elle fait constamment de passages d'opéras, soit d'une façon littérale, soit en parodie. On sent qu'elle en avait la mémoire meublée ; cependant, comme amateur de musique, elle n'avait rien d'exceptionnel, elle représentait la moyenne : si donc, à tout instant, des phrases des opéras de Lully chantaient dans sa tête, c'est qu'à tout instant, les gens du monde et de la cour en chantaient autour d'elle.

Et en effet, Arnauld, indigné contre Perrault qui avait pris la défense de Quinault, et scandalisé par les vers luxurieux de ce dernier, ajoute : « Ce qu'il y a de pis, c'est que le poison de ces chansons lascives ne se termine pas au lieu où se jouent ces pièces, mais se répand par toute la France, où une infinité de gens s'appliquent à les apprendre par cœur, et se font un plaisir de les chanter partout où ils se trouvent (1). »

Je ne parlerai pas de la comédie bien connue de Saint-Evremond : *les Opera*, qui nous représente « Mlle Crisotine, jeune fille devenue folle par la lecture des Opera », et « M. Tirsolet, jeune homme de Lyon, devenu fou par les Opera comme elle ». — « Je revins de Paris, dit M. Guillaut, environ quatre mois après la première représentation de l'Opera. Les femmes et les jeunes gens savent les Opera par cœur, et il n'y a presque pas une maison où l'on n'en chante des scènes entières. On ne parlait d'autre chose que de *Cadmus*, d'*Alceste*, de *Thésée*, d'*Atys*. On demandait souvent un *Roi de Scyros*, dont j'étais bien ennuyé. Il y avait aussi un *Lycas peu discret*, qui m'importunait souvent. *Atys est trop heureux*, et *les bienheureux Phrygiens* me mettaient au désespoir. »

La comédie de Saint-Evremond vient, il est vrai, après les premiers opéras de Lully, dans le premier engouement. Mais cet engouement se maintient :

> Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,
> N'a que pour l'opéra de passion qui dure,

écrit La Fontaine à De Nyert, en 1677.

(1) Lettre écrite par Arnauld à Perrault, en mai 1694, peu de temps avant sa mort.

Et l'on continue à chanter dans le monde les airs de Lully :

> Et quiconque n'en chante, ou bien plutôt n'en gronde
> Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde.

En 1688, La Bruyère, faisant le portrait d'un homme à la mode, dit encore :

« Qui saura comme lui chanter à table tout un dialogue de l'opéra, et les fureurs de *Roland* dans une ruelle ? »

Il n'y a rien de surprenant, sans doute, à ce que les gens à la mode se soient engoués de Lully. Mais ce qui est beaucoup plus remarquable, c'est que le grand public, et le peuple, se passionnaient pour cette musique, encore plus que les snobs. Lecerf de la Viéville note les transports du public populaire de l'Opéra pour les œuvres de Lully ; et il s'étonne de la justesse de son goût. — Le peuple a un sens infaillible, assure-t-il, pour admirer ce qui est réellement le plus beau dans Lully.

« J'ai vu plusieurs fois à Paris, ajoute-t-il, quand le duo de *Persée* (au quatrième acte), était bien exécuté, tout le peuple, attentif, être un quart d'heure sans souffler, les yeux fixés sur Phinée et sur Mérope, et le duo achevé, s'entremarquer l'un à l'autre par un penchement de tête le plaisir qu'il leur avait fait... » Et, à la grande scène d'Armide, voulant poignarder Renaud endormi, « j'ai vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant pas, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène donnât permission de respirer, puis respirant là avec un bourdonnement de joie et d'admiration. »

Le charme n'était pas rompu, au sortir de l'Opéra. Lully était chanté dans les plus humbles maisons, — jusque dans les cuisines, — ces cuisines, dont il était sorti. « L'air d'*Amadis* : « *Amour, que veux-tu de moi ?* » était chanté, dit La Viéville, par toutes les cuisinières de France. »

« Ses chants étaient si naturels et si insinuants, écrit Titon du Tillet, que pour peu qu'une personne eût du goût pour la musique et l'oreille juste, elle les retenait facilement à la quatrième ou cinquième fois qu'elle les entendait ; aussi les personnes de distinction et le peuple chantaient la plupart de ses airs d'opéra. On dit que Lully était charmé de les entendre chanter sur le Pont-Neuf et aux coins des rues, avec de paroles différentes

de celles de l'Opéra ; et comme il était d'une humeur très plaisante, il faisait arrêter quelquefois son carrosse, et appelait le chanteur et le joueur de violon pour leur donner le mouvement juste de l'air qu'ils exécutaient. »

On chantait ses airs dans les rues, on les sonnait sur les instruments, on chantait jusqu'à ses ouvertures, auxquelles on adaptait des paroles ; beaucoup de ses airs devenaient vaudevilles. Beaucoup de ses airs, d'ailleurs, avaient été vaudevilles. Sa musique venait, en partie, du peuple, et elle y retournait.

D'une façon générale, on peut dire qu'elle avait plusieurs sources, elle était formée par la réunion de plusieurs rivières de musique, sorties de régions très diverses ; et ainsi, elle se trouva être la langue de tous. C'est un rapport de plus entre l'art de Lully et celui de Gluck, formé de tant d'affluents divers. Mais chez Gluck, ces affluents sont de toutes les races : Allemagne, Italie, France, voire Angleterre ; et, grâce à cette formation cosmopolite, il fut un musicien vraiment européen. Les éléments constitutifs de la musique de Lully sont presque entièrement français, — français de toutes les classes : vaudevilles, chansons de cour, comédies-ballets, déclamation tragique, etc. Il n'a d'Italien véritablement que le caractère. Je ne crois pas qu'il y ait eu beaucoup de musiciens aussi français ; et il est le seul en France, qui ait conservé sa popularité pendant tout un siècle. Il continua de régner sur l'Opéra après sa mort, comme il avait régné pendant sa vie. (1) De même que, de son vivant, il faisait échec à Charpentier, (2) — après sa mort, il fit échec à Rameau ; et il lutta jusqu'à Gluck, jusqu'après Gluck. Son règne a été celui de la vieille France et de l'esthétique de la vieille France ; son règne a été celui de la tragédie française, d'où l'opéra était sorti, et que l'opéra a pétrie à sa ressemblance, au XVIIIe siècle. Je comprends

(1) On sent un fléchissement dans le Lullysme, au moment des grands opéras de Rameau. On voit crouler alors *Isis*, *Cadmus*, *les Festes de l'amour*, *Atys*, *Phaéton*, *Persée*. Mais les autres tiennent bon ; et *Thésée* atteste la vitalité indestructible du parti lullyste jusqu'après *Iphigénie en Tauride* de Gluck. Il tient la scène pendant 104 ans, de 1675 à 1779.

(2) « Charpentier l'Italien », comme disaient ses contemporains (Lecerf de la Viéville, p. 347), — ce même Charpentier, que la critique d'aujourd'hui veut opposer, comme type de musicien français, à Lully, que ses contemporains n'admiraient tant, que parce qu'ils voyaient en lui le représentant du plus pur goût français, de la tradition de Lambert et de Boësset, contre l'italianisme de Charpentier.

la réaction contre cet art, au nom d'un art français plus libre, qui existait avant, et qui aurait peut-être pu s'épanouir autrement (1). Mais il ne faut pas dire, comme on le fait aujourd'hui, que les défauts de l'art de Lully sont des défauts étrangers, italiens, qui ont gêné le développement de la musique française (2). Ce sont des défauts français. Il n'y a pas qu'une France : il y en a toujours eu deux ou trois, et perpétuellement en lutte. Lully appartient à celle qui, avec les grands classiques, a élevé l'art majestueux et raisonnable, que le monde entier connaît, — et qui l'a élevé aux dépens de l'art exubérant, déréglé, bourbeux, mais plein de génie, de l'époque précédente. Condamner l'opéra de Lully, comme non français, serait s'exposer à proscrire aussi la tragédie de Racine, qui certes n'est, pas plus que lui, l'expression spontanée et populaire de la France. J'ai tâché de montrer combien l'opéra de Lully et la tragédie de Racine sont étroitement liés ; et je conclurai volontiers, — tout au contraire de l'opinion qui tend à se répandre, en ce moment, chez nous, — qu'il n'y a jamais rien eu de plus français, sur notre scène musicale, que le type de l'opéra réalisé par Lully.

ROMAIN ROLLAND.

(1) C'est une simple hypothèse. Je crois bien, pour ma part, que cet art eût disparu de même, si Lully n'avait pas existé. Le bel ouvrage de M. J. Ecorcheville sur les musiciens français du manuscrit de Cassel montre assez l'anarchie et l'incertitude qui rongeaient la musique française aux environs de 1660. Il n'a tenu qu'à Dumanoir de prendre la place de Lully. En dépit d'un talent indéniable, c'est leur propre faiblesse qui a ruiné les maîtres, et non la force de Lully. Au reste, quel génie eut jamais le pouvoir de tuer le développement d'une école artistique, si cette école artistique avait eu la moindre vitalité ? En art, on ne tue que les morts.

(2) Il n'y a aucun rapport entre le style de Lully et celui des maîtres de l'opéra italien de son temps : Stradella, Scarlatti, Bononcini. Un artiste comme Stradella est — (je le montrerai, une autre fois) — par toutes ses qualités et par tous ses défauts, l'antipode absolu de Lully. Lully est le plus intransigeant des Français de son temps ; et ce fut une des raisons de son succès universel en France.



DES PAS SUR LE SABLE

La musique me charme et me désole. Je l'aime et je la crains. En sa présence, je ne suis plus moi-même ; je ne pense plus ce que je veux, je pense ce qu'elle veut.

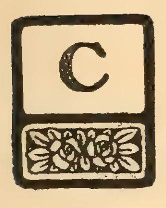


La musique donne des ivresses de bien des sortes. On pourrait la classer par nuances, depuis le léger champagne jusqu'au profond whisky.

REMY DE GOURMONT.



LA MUSIQUE DES HONGROIS



C'EST avec le plus vif plaisir que j'ai lu dans le *Mercure musical* du mois d'octobre dernier, l'article si spirituel et si littéraire de M. Paul de Chèvremont sur la musique hongroise. En ma qualité de Hongrois, j'ai été ravi de constater qu'il parle avec beaucoup de sympathie de mon pays, — il paraît même connaître le hongrois, — et qu'il n'hésite pas de tancer vertement Brahms au sujet de ses *Danses hongroises*, dans lesquelles ce compositeur sérieux copie avec une servilité, indigne d'un artiste de valeur, la manière d'exécuter vulgaire, dépourvue d'invention et remplie d'effets grossiers des Tziganes.

Naturellement M. de Chèvremont ne peut pas s'étendre sur tous les détails de son sujet dans le cadre étroit d'une causerie. Or la musique hongroise est tout un monde, dont les origines, l'histoire, l'esthétique, les influences et l'avenir sont aussi intéressants qu'instructifs. Qu'il me soit permis de résumer les travaux des musicologues hongrois s'y rapportant. Si ce sera une satisfaction patriotique immense pour moi, j'espère qu'en revanche mes explications, — vu la nouveauté des sources où je les puise, — offriront quelque intérêt pour le lecteur français aussi.

I

Ce n'est pas sans raison que je me suis abstenu de me servir de l'adjectif « hongroise », en parlant de la « musique » qui doit être l'objet des considérations suivantes. Franz Liszt, après avoir écrit ses *Rhapsodies hongroises*, n'a pas craint d'affirmer dans son fameux livre : *Les Bohêmiens et leur musique*, que la soi-disant « musique hongroise » est en réalité la musique des Tziganes, et que l'attribuer aux Hongrois n'est qu'une fiche de consolation accordée à ces derniers à cause de l'hospitalité généreuse avec laquelle ils ont accueilli et hébergé les Bohémiens. C'est-à-dire qu'il y a là une substitution de paternité, excusée par la circonstance atténuante d'avoir été bienveillant pour les parents véritables !

Théorie outrageante pour le génie hongrois qu'aggrave encore le fait, que le livre a été réédité à l'époque où Liszt était déjà directeur du Conservatoire de Budapest, à la tête duquel il avait été placé par le comte Jules Andrassy père, pour lui donner dans sa patrie une sinécure et pour rehausser par son nom l'institution naissante. Théorie insoutenable, qui ne pouvait germer que dans le cerveau des personnes *, n'ayant aucune notion ni de la langue, ni du caractère hongrois. (On sait que Liszt quitta la Hongrie à l'âge de dix ans et que sa mère était une Autrichienne pur sang, qui ne parlait pas le hongrois).

La vérité est que saint Gérard, évêque et martyr, qui vivait dans la première moitié du onzième siècle, constata déjà l'existence des mélodies populaires hongroises (*symphonia Ungarorum*), dont l'originalité l'avait frappé en sa qualité de Vénitien *. Or, les Tziganes ne paraissent en Europe qu'à la fin du quatorzième siècle.

Outre cette constatation documentée et irrécusable, il y a encore la circonstance non moins probante aussi que la musique et la prosodie hongroises procèdent des mêmes principes.

(*) Je dis *personnes* au pluriel, car d'après une conversation que j'ai eue à Rome avec la princesse Wittgenstein en 1864, j'ai pu me convaincre qu'elle a collaboré à la confection de cet ouvrage ultra-romantique. Hypothèse que rend probable aussi son activité d'autoresse ultérieure, consacrée à la défense et à la glorification du catholicisme.

(*) Voir le travail du Dr Jules Lanczy : *A magyarsag az Arpadok Koraban.*

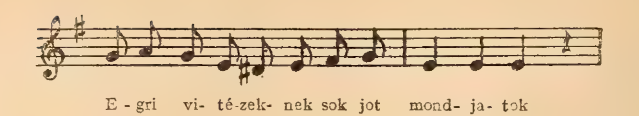
Elles ont pour base le choriambe (— *v v* —), avec la césure à la fin dans la poésie. Et cet argument n'est pas le seul ! Il est encore à remarquer qu'en hongrois, l'accent tombe toujours sur la première syllabe, qu'elle soit longue ou brève. Particularité qui se reproduit dans la musique hongroise également, rendant son exécution assez difficile pour les aryens, habitués à confondre l'accent avec la longueur.

Chose curieuse ! le choriambe ne prédomine pas seulement dans le hongrois. Il paraît être un trait caractéristique pour la prosodie de toute la race hongro-finnoise, puisque dans le *Kalévala*, le poème national des Finnois, dont la parenté ethnique avec les Hongrois est indiscutable, il est constamment employé en le rendant même quelque peu monotone.

D'ailleurs ce ne furent pas seulement les Tziganes qui cultivèrent la musique en Hongrie à la fin du moyen âge. On y rencontrait des joueurs de luth très renommés, tels que Bakfark, dont les compositions sont consignées dans les tablatures de l'époque, notamment dans les morceaux intitulés : *Passa mezzo ungherese*.

A côté de ces virtuoses et de leur musique instrumentale, les trouvères hongrois, les hegedös (prononcez « haigaideuche ») obtenaient des succès considérables dans les cours des chefs de l'oligarchie. Le plus célèbre de ces poètes-compositeurs fut Sébastien Tinodi (1510-1557). Il publia un poème sur la défense héroïque de la ville d'Eger (en Hongrie), en notant en écriture de tablature la mélodie sur laquelle il fallait chanter les couplets. Après l'avoir déchiffrée, l'historien Etienne Bartalus la transcrit ainsi :





(Vous, Hongrois, adorez donc Dieu, et rendez lui grâce abondamment ; surtout vous qui vivez ici en deça du Tisza, vous devez dire beaucoup de bien des héros d'Eger !)

Il est évident que cultivée par des musiciens consommés et des poètes professionnels, la musique hongroise aurait pu aussi aisément se développer avec le temps, que ses sœurs allemandes, françaises ou italiennes. Mais la domination turque étouffa au centre même du pays l'éclosion de toute velléité artistique, retardant ainsi l'évolution intellectuelle des Hongrois de cent cinquante ans au moins. Il en résulta une pénurie de musiciens au moment de la délivrance du joug ottoman (1686), qui permit aux Tziganes doués d'aptitudes musicales incontestablement, d'envahir le terrain de la musique nationale et de se l'approprier en opposition de la musique artistique dont on se méfia, en la considérant comme un agent au service des tendances germanisatrices de la cour de Vienne. De là cette auréole que la musique, exécutée par un Tzigane, a acquise dans l'imagination des Hongrois, surtout depuis que François Rakoczy II en avait fait ses délices pendant ses campagnes contre le gouvernement impérial (1703-1711). De là le nom pompeux de *musicien national*, donné à l'étranger d'origine obscure, n'ayant aucune parenté avec le Hongrois, quoique celui-ci le considère comme un être de race inférieure, incapable de se civiliser, de se rendre utile à ses concitoyens dans une fonction publique ou dans un métier quelconques.

Mais il a suffi à l'orgueil enfantin du Tzigane de deviner qu'il avait un rôle honorable à jouer dans la lutte grandiose entre le constitutionalisme hongrois et l'absolutisme impérial, pour le relever à ses propres yeux, et malgré son apathie invétérée et son amoralité avérée, il se sentait plus intimement lié à la nation hongroise qu'à n'importe quelle autre. Les relations d'un Hongrois et d'un Tzigane ne sont pas seulement celles d'un dilettante et d'un musicien ; il y a entr'eux en dehors de cela le sentiment commun qu'ils combattent ensemble pour la même cause, — et pour la plus belle encore : la liberté !

Si on n'admettait pas cette camaraderie secrète, on ne pourrait pas comprendre les compositions d'un caractère mâle d'un Bihari, violoniste chef si fêté du Congrès de Vienne, ou la vigueur avec laquelle les orchestres de Tziganes jouent les morceaux hongrois. Ils s'y dépouillent de leur indolence de parias, de leur paresse voluptueuse et ils deviennent les interprètes fidèles de la gravité noble, de la sérénité réconfortante, de la saine gaieté de l'âme magyare. C'est elle qui les inspire quand ils semblent évoquer le souvenir d'un passé épique, des hauts faits guerriers, de l'amour dévotieux et chaste, de la joie gagnée au prix des plus grands efforts. En Russie, en Espagne ils ne sont qu'un condiment des distractions suspectes, qui les ravalent et qui les maintiennent dans leur état de dégénérescence, importée en Europe de leur patrie mystérieuse en guise de châtiment d'un péché originel de leur race tout entière. Tandis qu'en Hongrie leurs archets sont autant d'armes pour combattre le mutisme de l'absolutisme, autant de porte-voix pour exprimer les douleurs patriotiques d'un peuple longtemps malheureux, pour annoncer au monde sa résurrection d'il y a quarante ans et ses grandeurs futures, escomptées par lui, avec une foi inébranlable !

II

Après avoir constaté qu'il y a une musique des Hongrois, sœur jumelle de leur poésie, qu'elle a été conservée par les soins inattendus, rudimentaires mais attendrissants des Tziganes, et qu'elle forme au point de vue musical une sorte de digue contre les envahissements des musiques étrangères, il n'est pas difficile de deviner qu'en fait de musique l'état de guerre doit être permanent en Hongrie. La grande masse de la population hongroise tient instinctivement à sa musique, comme à une partie importante de son patrimoine national, et, faisant abstraction de tous les défauts des Tziganes, elle les considère comme les seuls dépositaires de ce legs sacré qui ne semble pas être authentique pour elle que si elle passe par leurs mains.

En face de cet attachement indéracinable de la majorité des Hongrois aux mélodies populaires, écloses sur les lèvres les plus humbles ou composées par les compositeurs autochtones, que les orchestres des Tziganes vulgarisent rapidement dans le pays tout entier, se place la phalange moins nombreuse, mais intellectuelle des amateurs et des professionnels généralement allemands, qui ne considèrent la musique hongroise que comme une curiosité ethnique encombrante, puisqu'il faut s'en occuper pour obtenir les faveurs de l'opinion publique !

La raison de ce dédain plus ou moins inconscient n'est pas tout-à-fait condamnable, malheureusement ! On veut se tenir au courant de ce qui se passe dans le monde musical occidental, être à son niveau pour pouvoir discuter les questions qui l'agitent, prouver qu'en fait de mouvement musical, la Hongrie peut marcher de pair avec les pays les plus civilisés. Intention certes très louable, mais qui éloigne fatalement des devoirs que les Hongrois ont envers leur art musical naissant. Il exige d'eux la même abnégation que l'éducation des enfants exige des parents. La musique hongroise doit parcourir successivement toutes les étapes qu'ont franchies les autres musiques pour atteindre la hauteur où elles sont parvenues. C'est seulement sous cette condition qu'il lui sera possible de posséder un style propre et de former une école musicale spéciale. A cet égard, il n'y a aucune exception pour elle. Ce sont des siècles qui ont été nécessaires pour le développement complet de la musique française, allemande et italienne, et le seul avantage que peuvent avoir les écoles musicales qu'on veut constituer actuellement en Angleterre, en Espagne, en Hongrie et en Russie, c'est qu'elles peuvent plus rapidement achever le travail qui est indispensable à leur épanouissement, vu qu'elles ont à leur disposition l'itinéraire parcouru et acheté au prix de beaucoup de tâtonnements et d'errements par leurs aînées.

Cette vérité théorique se heurte à chaque instant à des obstacles insurmontables dans la réalisation. Les produits de l'école en formation sont forcément au-dessous des produits des écoles déjà formées et ils ne sont pas encore compris par la masse ignorante, à laquelle il faut donner d'abord l'éducation musicale nécessaire. De là l'indifférence générale qui accueille les efforts des compositeurs, poursuivant systématiquement l'idée de la création d'un style national. Ils gênent

aussi bien l'égoïsme des amateurs avides de jouissances musicales immédiates que celui des artistes qui ont l'ambition de briller en dehors des frontières de la patrie aussi. où leur activité, volontairement rétrograde, serait incompréhensible.

Sur cet état de choses déjà en lui-même fâcheux, il s'est greffé encore en Hongrie, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle l'influence désastreuse des wagnériens inpénitents, — *quorum pars magna fui*, hélas ! Sans réfléchir que, quelle que soit sa valeur intrinsèque, le wagnérisme n'est apparu en Allemagne qu'après l'épanouissement le plus éblouissant et du classicisme et du romantisme, les néophytes hongrois de la nouvelle esthétique croyaient de bonne foi, qu'ils n'avaient qu'à accommoder les gazouillements primitifs de la musique hongroise à la mode wagnérienne, pour rattraper d'un seul coup les avances qu'avaient sur elle les autres écoles musicales. Erreur comparable à celle que commettrait un architecte qui voudrait appliquer les décorations du faîte de la maison, sur ses fondations ! Erreur que les œuvres d'une partie des compositeurs hongrois paient par leur manque de logique : elles ressemblent à de belles paysannes joufflues et brunies par le soleil.... mais se piquant à la morphine !

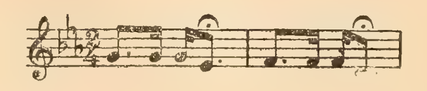
Il serait cependant prématuré de se désespérer du sort d'une musique aussi riche en expression. Le « Palotas » d'une allure si noble, au son duquel on ouvrait jadis les fêtes dans les réunions aristocratiques ; le « Verbunkos », à l'aide duquel entraînait l'officier recruteur, les jeunes gens à s'enrôler ; la « hallgatô nota », qu'on écoutait auprès d'une bouteille bientôt vidée, permettant à l'exécutant de s'abandonner à sa fantaisie ; la « Csardas », cette manifestation musicale et chorégraphique de la démocratie triomphante offrent des motifs et des cadres excessivement variés à l'imagination du compositeur. Et à côté de ce terrain déjà très fertile pour la production de la musique instrumentale, coule la source inépuisable des mélodies populaires ! Source ? torrent ou fleuve plutôt, où l'impétuosité des sentiments avec laquelle ils y roulent comme des flots ininterrompus, reflétant le firmament radieux et insondable de la *pousta* infinie, répercutant le bruit joyeux des faux, des faucilles et des fléaux à l'œuvre, racontant les peines de cœur des plus humbles, rapportant les échos des cabarets, où

s'amuse le *betyar*, cet *outlaw* hongrois, traduisant avec une intensité saisissante les ivresses et les tourments de l'amour, les cris de rage de la jalousie, les sanglots du renoncement, les murmures des regrets, le balbutiement inarticulé du bonheur et de la douleur vrais et profonds !

Pour démontrer que ce n'est pas un patriotisme aveugle et partial qui dicte ces louanges, on n'a qu'à se rappeler la prédilection avec laquelle ont emprunté les plus grands maîtres des thèmes, des tournures de phrases, des accents et des rythmes à la musique hongroise. La fantaisie pour piano, en *ut* mineur, de Mozart a tout-à-fait le cachet d'une « hallgato nôta » ; chez Haydn, il y a des fragments de symphonies entiers écrits en style hongrois, notamment l'*Adagio* en *ut* mineur de la symphonie en *mi* bémol, l'*Adagio* en *ré* mineur de la sonate pour piano en *ré* majeur. (Ce dernier morceau mérite une mention spéciale, car il est en mesure à trois temps, et il n'a pas moins le caractère hongrois très prononcé). D'ailleurs, ce compositeur pouvait très aisément s'approprier les particularités de la musique hongroise, puisqu'il est resté une trentaine d'années chez les princes Esterhazy, chez qui, le culte de la musique hongroise est une tradition de famille, le prince Paul Ier ayant été lui-même un auteur de musique sacrée très distingué et fidèle à la muse nationale (1635-1713).

Quant à Beethoven, il s'abandonne à l'influence du courant musical hongrois tantôt ouvertement, comme dans son ouverture « *Le roi Etienne* », écrite pour l'inauguration du théâtre allemand de Pesth (1812), — à cette époque cette ville avait une population en majorité allemande, — tantôt d'une manière détournée, comme dans la symphonie en *ut* mineur.

Car n'en déplaise aux commentateurs enthousiastes, qui voudraient qu'on découvrît dans le début de cette symphonie, l'imitation des coups frappés à la porte de Beethoven par le sort, — et nul doute que cette entrée en matière est assez grandiose pour admettre une explication pareille, — on n'a qu'à changer la notation du motif et on obtient un rythme franchement hongrois.



Dessin que le caprice du Tzigane peut facilement transformer dans le suivant :



à l'aide duquel on arrive à la formule beethovienne :



Elle aura toujours un caractère hongrois, car en l'exécutant on accentuera forcément la première croche, en rétablissant ainsi le pied du choriambe au moyen de la substitution d'une longue par une brève accentuée.

Deux arguments militent en faveur de cette manière d'envisager l'origine de l'œuvre la plus parfaite de Beethoven. La circonstance qu'à l'époque où il l'a écrite, il était très lié avec la famille du comte Brunswick, — on prétend même qu'il était le fiancé de Mlle de Brunswick. Or, cette famille était très hongroise dans ses sentiments, malgré son origine évidemment allemande. Elle vivait au château de Martonvasar, au milieu d'une belle population magyare, où Beethoven l'a rejointe pendant plusieurs étés. Il est donc certain qu'il a dû entendre beaucoup de mélodies hongroises et en subir le charme.

D'autre part il est incontestable que la symphonie tout entière a une chaleur qu'aucune autre de ses cadettes ou aînées n'ont pas. La péroraison concise et magistrale de la première partie est d'une vigueur que l'*Eroïca* elle-même ne possède pas.

Au *Scherzo*, on retrouve encore le rythme hongrois germanisé :



Ramené à sa forme primitive, il donnera la phrase éminemment hongroise :



Le trio y imite les *coda* des Tziganes :



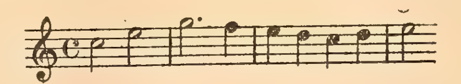
que Beethoven fait exécuter par les basses :



Et c'est encore un motif tiré d'une mélodie populaire qu'il emploie au début du *Final* :



En l'élargissant, il l'anoblit et le rend tout-à-fait pompeux :



Quant au second motif :



on n'a qu'à le simplifier et il redevient un choriambe :



Dans les œuvres de Schubert, on rencontre les rythmes, les tournures de phrases hongrois par centaines, sans parler de ses compositions ouvertement hongroises, écrites probable-

ment pour son élève, la comtesse Esterhazy, qu'il aima comme on aime un idéal, à l'instar d'Arvers !

III

La constatation de l'existence d'une musique hongroise originale, suppose forcément des dispositions musicales très accusées chez la race magyare. Elles le sont effectivement. On ne trouve nulle part autant de musiciens autodidactes ou qui jouent d'un instrument sans connaître la musique, qu'en Hongrie, car la mémoire musicale, l'oreille juste, la sensibilité ne font défaut chez aucun Hongrois.

Malheureusement ces dispositions naturelles deviennent autant d'obstacles pour la création d'un art national. Elles font jouer aux Hongrois le rôle du lièvre de la fable, qui est vaincu à la course par une tortue ! Outre cela, les Tziganes ayant le monopole tacitement accordé de la bonne exécution des morceaux hongrois, et ne jouissant pas d'une réputation morale très avantageuse, on a une tendance inconsciente de ne pas prendre la musique très au sérieux. De là l'envahissement du domaine de la musique hongroise par les éléments ethniques non hongrois du pays ; ils fournissent des musiciens composant parfois des œuvres hongroises, — et souvent avec beaucoup de succès, — mais ne possédant pas le tempérament et conséquemment la manière de sentir hongroise.

C'est ainsi que revient la primauté parmi les compositeurs de musique hongroise à un Tchèque, nommé Antoine Csermak, dès la fin du XVIIIe siècle. Il parcourt le pays, de cabaret en cabaret, avec son violon sous le bras, et frappant à la porte des demeures seigneuriales pour y trouver de quoi payer son écot à l'auberge.

Un autre slave, Joseph Ruzsicska, fut l'auteur du premier opéra hongrois : *La fuite de Béla*, d'après un drame de Kotzebue, *Les Tartares en Hongrie*, — traduit et transformé en opéra par Jean Patko de Kocs. Ce fut à Kolozsvar (Transylvanie) qu'on exécuta cette œuvre, la première fois en 1823. Sa valeur musicale est tout à fait nulle ; mais elle a exercé sur le développement de la musique hongroise, une influence on ne peut plus heureuse quand même, car elle a inspiré à François Erkel qui

était chef d'orchestre au théâtre de Kolozsvar, l'idée d'essayer à son tour la composition d'un opéra hongrois. Devenu chef d'orchestre du Théâtre National de Pesth, ce fut là qu'on monta son premier opéra : *Marie Bathory*, où il sut déjà donner la mesure de son génie dramatique. On lui doit encore sept autres opéras. Mais on l'appellera toujours l'auteur de *Ladislas Hunyady*, représenté la première fois le 27 janvier 1844. Là, son imagination primesautière et la chaleur de sa sensibilité apparaissent dans toute leur naïveté, faisant oublier la négligence de son style. Il est resté tel jusqu'à la fin, imitant successivement celui de tous les compositeurs à la mode. Défaut qu'on doit attribuer à ses études musicales très sommaires, dépourvues de tout enseignement théorique. Elles ne l'accusent pas de paresse, ou de mauvais vouloir, car dans sa jeunesse, il n'avait pas l'occasion d'apprendre la composition systématiquement, mais elles expliquent la stérilité de sa carrière. Il n'a pas pu faire école, ni donner une direction à la nouvelle génération des musiciens hongrois. Son beau-frère, Vincent Adler, — le fils d'un pharmacien de Bude, — était un pianiste très distingué et très répandu à Paris pendant le second Empire, ayant pour protecteur le duc de Morny.* Il mourut à Genève comme professeur du Conservatoire.

Les succès d'Erkel excitèrent l'ambition de plusieurs autres musiciens de plus ou moins de valeur à tenter la fortune et à arriver à la réputation au moyen de l'exploitation de la musique hongroise, tels que Csaszar, les frères Charles et François Doppler, Huber, Thern. Mais aucun d'eux ne put lui disputer sa gloire, ni faire progresser la musique hongroise. Elle n'a commencé à recevoir une éducation systématique que de Michel Mosonyi, ce musicien de premier ordre, qui n'était pas moins allemand d'origine que les précédents, mais qui a su comprendre qu'il y avait des richesses inépuisables dans la mélodique et l'harmonique hongroises et qu'elles valaient la

(*) C'est sa franchise qui lui a fait perdre l'appui de ce puissant protecteur. Dans une soirée où Adler fit entendre ses compositions, le duc dit négligemment : « Il n'y a pas que vous, Monsieur Adler, qui composez! Jouez cette valse que je viens de terminer ! » Le pianiste lui obéit et déchiffra merveilleusement le morceau; seulement en se levant de son tabouret, il eut la maladresse de dire au duc, qui, après avoir fait la pièce amusante : « Monsieur Choufleury reste chez lui», voulait avoir tous les talents, — qu'il ferait mieux d'abandonner la composition. Le duc lui tourna le dos sans rien lui répondre, mais le Zoïle impitoyable ne reparut plus jamais dans ses salons.

peine de s'en occuper sérieusement, d'en constituer une école musicale indépendante.

Michel Brand naquit en 1813 dans le comitat de Mosony, dans le voisinage de l'Autriche, où la population était alors en majorité allemande. Il fut d'abord typographe à Pozsony (Presbourg) — ville non moins allemande ; mais un heureux hasard le mit en contact avec les comtes Pejacsevics, qui l'amenèrent avec eux en Croatie, où il put s'adonner entièrement à ses études musicales. C'était donc un autodidacte encore, mais un autodidacte qui avait tout le temps nécessaire pour se perfectionner pour aprendre le contrepoint, pour approfondir à l'aise les œuvres des grands maîtres. Une fois en possession de tout ce que doit savoir un compositeur, il s'établit à Pesth et il y composa plusieurs ouvrages importants, — opéras, messes et concertos, — sans se soucier de la musique hongroise. Sa conversion au magyarisme date du mouvement national qui se dessina en Hongrie, après la guerre d'Italie (1859). Alors il écrivit en l'honneur du centenaire du littérateur hongrois Kazinczy, une courte mais splendide fantaisie pour le piano (il l'orchestra plus tard), qu'il fit paraître sous le nom hongrois de Mosonyi, en souvenir du comitat où il était né. Ce fut un événement musical considérable car on devina qu'on était en face d'une œuvre de grande valeur, et on s'étonna qu'elle soit sortie de la plume d'un inconnu.

Après s'être fait connaître sous son nom nouveau, il fonda avec son élève Cornélius d'Abranyi et le musicologue Etienne Bartalus un journal musical hongrois, auquel il collabora très activement. Il apprit le hongrois entre temps, mais il ne le sut jamais écrire. Par le canal de cet organe, il donna cette impulsion à la vie musicale en Hongrie à laquelle on doit la création des sociétés musicales, des orphéons, aussi bien dans la capitale que dans les chefs-lieux départementaux. Il réunit autour de lui tout ce que le pays contenait de remarquable en fait de musiciens dont ses élèves augmentèrent le nombre (M. de Mihalovich, le directeur actuel de l'Académie-Conservatoire, Alexandre et Jules Erkel, Zimay, etc.).

Mosonyi composa deux opéras : *La belle Ilona* et *Almos*. Le premier fut exécuté en 1862, mais son livret est si peu scénique qu'il n'a pas pu rester sur le répertoire. D'ailleurs, son auteur est très classique, dès qu'il écrit la musique, malgré

son admiration pour le wagnérisme. Il en est résulté qu'il n'a été soutenu ni par les partisans de la musique classique, ni par les novateurs. Quant à son second opéra, on ne s'est pas occupé de sa représentation jusqu'à ce jour, justement à cause de ce caractère hybride de l'activité musicale de Mosonyi.

Mais quoi qu'il en soit, la Hongrie lui est redevable de ce mouvement musical, qui la travaille depuis l'apparition de son nom magyarisé, et d'où il sortira certainement tôt ou tard un courant fertilisant, auquel l'art musical devra une nouvelle école.

Mosonyi mourut en octobre 1870, juste au moment où Franz Liszt, déjà abbé, fut appelé en Hongrie par le comte Jules Andrassy père, pour diriger l'Académie-Conservatoire de musique qu'on devait fonder aux frais du gouvernement dans le royaume renaissant, après le compromis de 1867. Certes, l'auteur des *Rhapsodies hongroises*, le « roi des pianistes» avait dans ses vieux jours tous les droits pour compter sur la protection de son pays. Mais lui confier la création d'une école supérieure de musique, était une erreur dont on paie encore aujourd'hui les conséquences fatales. D'abord Liszt ne croyait pas à l'existence de la musique hongroise, comme on l'a vu plus haut, il pouvait donc encore moins croire à son avenir ! D'autre part, il considéra sa place de directeur comme un poste avantageux pour faire la propagande en faveur de l'école néo-allemande, tandis qu'il devait concentrer tous ses efforts sur le développement de la musique hongroise !

En tout cas son premier soin fut de nommer Robert Volkmann, professeur de haute composition. Or, ce musicien certes de beaucoup de savoir, était en sa qualité de Saxon pangermaniste, aussi indifférent au sujet de la musique hongroise que comme s'il n'eût jamais vécu en Hongrie, dont il fut l'hôte cependant depuis de longues années.

Pour apaiser l'opinion publique effarouchée par les tendances germanisatrices de la direction, on créa alors au Conservatoire hongrois, une chaire pour la musique hongroise ! Mesure ridicule qui était en même temps un aveu que dans les autres chaires on ne s'en occupait guère !

IV

Finalement, il faut encore rappeler le souvenir des musiciens qui, nés en Hongrie, vécurent ou vivent à l'étranger en faisant honneur au nom hongrois.

Parmi ceux-là on doit citer avant tout, Jean Hummel, le plus grand pianiste de l'école classique (1778-1837). Il naquit à Pozsony (Presbourg) et après avoir fait des tournées artistiques dans son adolescence, en éveillant partout l'admiration, il devint chef d'orchestre, soit chez les princes Esterhazy à Kis-Marton, soit à Stuttgard et à Weimar, où il mourut. Ses compositions se ressentent généralement de l'influence de la musique hongroise, notamment sa fantaisie en *mi* bémol majeur et l'*Adagio* de sa sonate à quatre mains en *la* bémol*.

Il n'y a qu une quinzaine d'années que Stephen Heller est mort, et il semble être déjà un personnage des temps lointains. C'est l'effet de sa vie retirée, aussi bien à cause de son état de santé qu'à cause de son caractère nerveux qui ne lui permit pas d'avoir cette égalité d'humeur sans laquelle les relations d'amitié n'existent pas. Son talent ne porte nullement le cachet hongrois. Il tenait cependant à figurer — et encore avec un morceau « hongroisant » — dans un album des compositeurs hongrois, publié en 1885, par la maison Rozsavolgyi, à Budapest.

Ce fut en Hongrie que virent le jour aussi les violonistes Joseph Joachim et Edouard Reményi, c'est-à-dire ces deux incarnations du classicisme le plus pur et du « tziganisme » le plus génial. Si Joachim paya largement son tribut au patriotisme avec son « Concerto en style hongrois » ; — une œuvre capitale qui fait regretter la parcimonie de sa muse, — ce fut par l'exécution idéale des mélodies populaires hongroises dans les pays occidentaux et en Amérique que Reményi prouva son inébranlable attachement à sa patrie. Et pendant que le premier, bravant les outrages des années, ne cesse pas de cueillir des lauriers impérissables dans les centres les plus glorieux de

(1) Ambroise Thomas disait qu'il n'avait jamais entendu jouer du piano avec autant d'élégance que Hummel.

la civilisation, il échut au second le rare bonheur de mourir au milieu des applaudissements naïfs, mais enthousiastes du public de San-Francisco, où il donna un de ses concerts populaires dont le succès grandissant le fit bercer, après les orages de sa vie aventureuse, dans l'espoir d'une vieillesse à l'abri des soucis matériels !

Quant à Charles Goldmark, il vit à Vienne (Autriche), saisissant l'occasion des représentations de ses opéras à Budapest, pour retourner dans son pays le plus souvent possible. Sa *Reine de Saba* eut beaucoup de succès en Allemagne et ses œuvres orchestrales sont universellement admirées.

La raison de l'expatriation de tous ces artistes a été l'état primitif dans lequel végétait la musique en Hongrie, il y a à peine un demi-siècle. Il est maintenant radicalement modifié, grâce à Dieu, depuis le couronnement de François-Joseph, comme roi de Hongrie.

D'abord il y a à Budapest un théâtre de l'Opéra, subventionné par la liste civile. Actuellement dirigé par M. Raoul Mader, il a sur son répertoire, d'une part, les meilleures œuvres des maîtres classiques et modernes, et de l'autre il tient ses portes grandes ouvertes aux compositeurs hongrois. On y a exécuté déjà l'*Alar*, et le *Némo* du comte Zichy, le *Toldi* d'Edmond de Mihalovich, le *Luter de Crémone* et le *Lavotha* de Hubay, des opéras de Toldi, de Farkas, d'Abranyi, des ballets de Szabados, etc.

L'Académie-Conservatoire possède un corps de professeurs de grand talent, tels que MM. Popper, le grand violoncelliste, Koessler, le professeur de contrepoint, Géza Molnar, professeur de l'histoire de la musique, Coloman Thoman, professeur de piano, etc.

En fait d'institutions consacrées à l'exécution des œuvres orchestrales et chorales, il faut citer la « Société philharmonique » actuellement dirigée par M. Etienne Krenner, et la « Société des amateurs de musique », à la tête de laquelle se trouve M. Emeric Belovich depuis plus de vingt-cinq ans.

La musique religieuse est soigneusement cultivée en Hongrie, par toutes les confessions. Parmi les auteurs catholiques on doit une mention spéciale à M. Vavrinecz, *regens chori*, à l'église du Couronnement à Bude, qui continue fidèlement les traditions des Beliczay, des Bräuer et des Engesser. Chez

les protestants, on s'occupe spécialement des chœurs *à la capella*, tandis que les Israélites préfèrent les bons solistes et organistes.

Il y a en Hongrie une « Société des compositeurs hongrois » aussi, présidée par le pianiste professeur M. Antoine Siposs. Son but est l'encouragement et la protection des auteurs.

Pour élever les nouvelles générations dans l'amour de l'art musical et leur rendre accessible l'acquisition du savoir nécessaire, il y a toute une bibliothèque d'ouvrages théoriques et pratiques, parmi lesquels il faut citer en premier lieu, les travaux de Cornélius d'Abranyi père, à l'activité dévouée de qui on doit également l'organisation des orphéons en province. Son journal musical disparu a été avantageusement résuscité par M. Joseph Sagh. Il est en même temps l'organe officiel de « l'Association des musiciens hongrois ».

L'instantané du monde musical hongrois serait incomplet si on ne signalait pas dans les rangs des amateurs connaisseurs et délicats M. Jean de Végh, qui sait manier avec une égale aisance, les balances de la Justice et la plume du compositeur, ainsi que M. le comte Albert Apponyi, le ministre des Cultes et de l'Instruction publique actuel. Etant l'un des membres les plus éminents du parti de l'indépendance, il saura délivrer la musique hongroise aussi de toute ingérance étrangère pour l'abandonner à son lent, mais logique développement. Son influence peut être à cet égard décisive. Car il y a en Hongrie une matière musicale et des talents créateurs, des musiciens de bonne volonté qui permettent à coup sûr de présager un avenir brillant à l'école hongroise en formation. Pour commencer son mouvement ascensionnel, elle n'a plus besoin que d'un Périclès moderne, sachant la conduire et y enrôler une phalange d'artistes, qui travaillent et qui se contentent du bonheur de pouvoir se rapprocher de leur idéal ! Il y a là un rôle bien tentant à remplir, qui va d'autant plus au comte Apponyi que son talent d'orateur polyglotte incomparable lui a valu déjà d'être comparé à l'immortel auteur des Philippiques.

On voit d'après ce qui précède que M. de Chèvremont en s'enthousiasmant pour la musique hongroise, n'était pas la victime d'une hallucination à la Don Quichotte, qui transforme la laveuse de vaisselle Maritorne en châtelaine-princesse. La musique hongroise a toutes les qualités requises pour pouvoir frayer avec ses aînées, si elle est dans la main de vrais artistes, si on ne lui demande pas des efforts qui sont en disproportion avec son frêle organisme de jouvencelle.

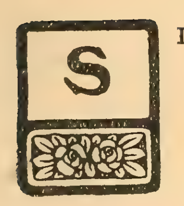
Seulement il est à espérer qu'en attendant sa maturité, elle ne tourne pas la tête à tous les receveurs de postes et de télégraphes hongrois, comme elle l'a tournée à celui dont parle M. de Chèvremont, car le public pourrait sûrement en pâtir. Et ce serait un effet musical vraiment par trop inattendu, même pour les musiciens les plus avancés.

A. DE BERTHA.





LE CHANT GRÉGORIEN ET LA MUSIQUE FRANÇAISE



Si l'instinct musical est inné en l'homme, il est développé par la culture et l'hérédité. Le milieu, la tradition, l'habitude déterminent notre manière de sentir et même d'entendre. Et si la musique plonge par ses racines dans l'absolu des lois physiques et dans le vague indéfini du sentiment, elle dépend, en ses manifestations, de toutes les circonstances de la vie sociale. Parmi celles-ci, la religion est, encore aujourd'hui, l'une des plus importantes, et il me paraît clair que le catholique français ne peut goûter la même musique que l'Allemand luthérien ou le Russe orthodoxe. La religion agit de deux manières : elle accoutume, de fort bonne heure, l'âme à certains sentiments, et l'oreille à une certaine musique. C'est ce second mode d'action que je veux étudier brièvement ici.

Le chant qui appartient en propre à l'Eglise catholique est le chant grégorien. Venu en droite ligne du plus haut moyen âge, il porte encore aujourd'hui (malgré quelques altérations survenues au cours des siècles) un caractère très archaïque. On y trouve en effet, non pas deux modes, le majeur et le mineur, comme dans la musique moderne, mais huit modes, à l'instar de la musique de l'antiquité. Sur ce point, comme sur plusieurs autres, l'Eglise catholique nous transmet les derniers

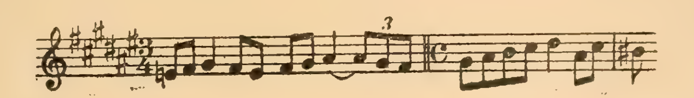
restes de la civilisation païenne. Il résulte de cette constitution particulière que le chant grégorien se refuse à l'harmonie, ou demande une harmonie très compliquée et délicate. En outre, il jouit d'une extrême liberté rythmique, qui lui permet tantôt de suivre pas à pas la parole et de se régler sur ses accents, tantôt de se répandre en longues vocalises, en mélodies aux inflexions capricieuses et changeantes, rebelles à toute mesure, régulières autant que peut l'être un chant d'oiseau.

L'exécution du chant grégorien est fort difficile : aussi l'Eglise catholique l'a-t-elle confiée, depuis fort longtemps à des chantres professionnels.

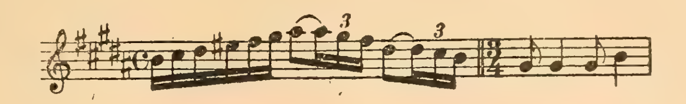
Le choral luthérien est au contraire fait pour être chanté par le chœur des fidèles : il affectera donc des formes très simples. En outre, éclos à un âge où l'harmonie, commençait à faire valoir ses droits, il doit être exécuté à trois ou quatre parties, en accords. Il résulte de là qu'il a renoncé aux modes variés du chant grégorien, rebelles à l'harmonie, et se contente du majeur et du mineur modernes. La liberté rythmique lui fait défaut également, parce qu'un chœur d'amateurs a besoin d'une grande uniformité de mesure : il y aurait grand danger à passer, dans une même phrase, de quatre temps à trois temps et même à employer des mouvements trop rapides ; la démarche du choral luthérien doit être égale et solennelle.

Que l'on s'imagine maintenant un compositeur français; qu'il appartienne aux classes aisées ou qu'il sorte du peuple, il aura suivi, au moins jusqu'à l'âge d'homme, les offices de sa religion. Ainsi son oreille aura été accoutumée, dès l'enfance, aux inflexions délicates de la mélodie grégorienne. Il est naturel qu'une pareille éducation laisse en lui quelques traces, et le dispose à d'autres pensées musicales que son confrère allemand, nourri dans la simple harmonie et la carrure régulière du choral. Et de fait on rencontre chez nos compositeurs de nombreux souvenirs du chants grégorien. C'est par exemple la sombre mélodie du *Dies irae*, dont Berlioz s'est inspiré dans le dernier morceau de la *Symphonie Fantastique*, et Saint-Saëns à plus d'une reprise. C'est encore l'antienne *Ubi caritas et amor* qui est un des motifs principaux de l'*Etranger* de Vincent d'Indy, ou le *Pange lingua* qui sert de conclusion au *Fervaal* du même auteur. Ce sont là des souvenirs directs, des allusions réfléchies et voulues. Mais on peut aller plus loin, et dire que l'esprit

grégorien est répandu dans toute notre musique moderne, et que nos compositeurs les moins religieux d'inspiration ne seraient pas ce qu'ils sont, sans l'éducation que l'Eglise leur a donnée. Lorsque Gabriel Fauré écrit ainsi l'un des motifs principaux de sa *Bonne Chanson*:



ou que Claude Debussy nous fait entendre, au début de ses *Chansons de Bilitis*, ce délicieux appel ;



ils emploient l'un et l'autre un mode qui n'est ni le majeur ni le mineur moderne, puisqu'il correspond à une gamme d'*ut* majeur avec *fa* dièse : c'est le 5e mode du plain-chant, héritier lui-même du lydien antique, mode de la joie candide et des jeux enfantins. De même les premiers accords de *Pelléas* :



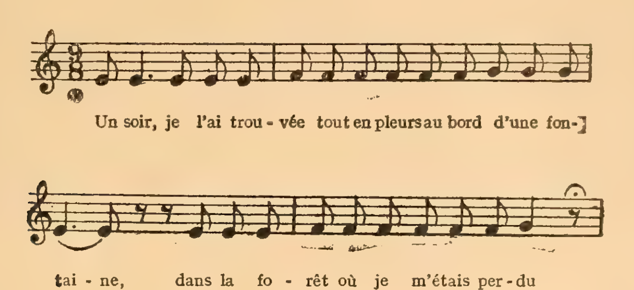
appartiennent au premier mode du plain-chant (gamme de *ré* sans accident) et lui doivent leur gravité religieuse et leur douceur résignée.

Il serait facile de multiplier les exemples. La musique française, lorsqu'elle n'imite ni Beethoven, ni Wagner, ni les Italiens, dispose d'une variété de modes inconnue aux autres pays de l'Europe, la Russie seule exceptée : car la Russie possède. elle aussi, un chant religieux presque entièrement affranchi de l'harmonie. Et c'est pour cela peut-être que nous comprenons si bien sa musique. De cette variété résultent de grandes difficutés d'harmonisation ; car l'harmonie, telle qu'elle s'est établie à partir du XVIIe siècle, ne convient qu'au mode majeur,

ou au mode mineur sous sa forme moderne, c'est-à-dire fortement contaminé par le mode majeur. Pour adapter l'harmonie aux gammes sans note sensible, ou sans quarte juste, que nous présentent les modes du plain-chant, il faut la modifier : renoncer à ses perpétuelles cadences de la dominante ou de la sous-dominante à la tonique, si chères aux Italiens, et aussi, malgré tous les artifices dont ils les enveloppent, aux Allemands modernes, qu'ils s'appellent Brahms, Wagner ou R. Strauss ; chercher des combinaisons nouvelles, des accords plus complexes, des enchaînements plus libres, capables de suivre la mélodie en ses plus inattendus caprices. De là le prétendu raffinement de nos compositeurs français, d'un Fauré, d'un Debussy, d'un Ravel : de là ces septièmes et ces neuvièmes, et ces suites de quintes, et toutes ces apparentes dissonances que l'oreille non prévenue accepte comme les plus doux des accords, car elles sont l'expression naturelle d'une pensée affranchie du préjugé du majeur. De là aussi l'ennui qui nous saisit trop souvent devant l'harmonie allemande, lourde et monotone pour des auditeurs accoutumés à des formes bien plus riches et plus diverses (la musique allemande possède d'ailleurs assez d'autres mérites pour que je ne me fasse pas scrupule d'avouer cette impression).

Enfin la liberté rythmique qui appartient en propre au chant grégorien, a eu aussi son effet sur notre musique. Un Bach, un Beethoven, un Schubert, un Schumann, et même un Liszt ou un Wagner, ne change pas volontiers la mesure adoptée, et cette mesure ne s'écarte pas généralement des types usuels à 2, 3 ou 4 temps. Les Français, depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours, en passant par le XVIII[e] avec Couperin et Rameau, ont toujours cherché des rythmes nouveaux : alternances de mesures, à 3 et à 2 temps, mesures à 5 ou 7 temps phrases à membres inégaux. Cette prédilection s'affirme encore aujourd'hui, à la fois chez les musiciens qui aiment à accuser fortement le rythme, comme Vincent d'Indy, et chez ceux qui, comme Claude Debussy, s'en affranchissent ; il résulte de là, dans le premier cas une musique très forte et entraînante par son irrégularité même, dans le second une musique fluide, aux mouvements souples et fondus, d'une grâce enchanteresse. Sans le chant grégorien, on peut croire que rien, de toute cette magie, n'aurait été possible. Rien non plus de

l'appropriation si exacte et si expressive de la musique aux paroles, dans le drame et le lied moderne. Lorsque M. Debussy fait lire à Geneviève une lettre de Golaud, au premier acte de *Pelléas*, sur cette ligne mélodique d'une si émouvante simplicité :



il suit la tradition de la psalmodie catholique, qui elle aussi ne marque un accent qu'au dernier mot de chaque membre de phrase. Et lorsque Pelléas, à son entrée, annonce, les larmes aux yeux :



il obéit encore aux règles du chant grégorien, au point que l'on croirait entendre une antienne des vêpres : la mélodie monte et descend en suivant l'intonation naturelle des paroles ; et de là vient justement qu'elle nous saisit par sa vérité. Cette forme de chant, qui est récente (car on n'en trouve pas d'emploi suivi avant Debussy) s'est aujourd'hui imposée à tel point que toute mélodie écrite en rythme régulier nous paraît conventionnelle. Or, c'est là une fleur, tardive et fraîche, éclose sur le vieil arbre grégorien.

Je sais qu'on peut me faire plusieurs objections. On peut

demander par exemple comment il se fait que l'Italie, catholique comme nous, ait une musique entièrement vouée aux modes majeur et mineur et à la plus rudimentaire harmonie. C'est que depuis deux siècles elle s'est laissé séduire par le style d'opéra, qui a envahi même l'église. On peut dire aussi que d'autres influences concourent à donner à notre musique son caractère propre : par exemple, une renaissance, très remarquable et très belle, du sentiment païen. Mais ce sentiment s'exprime à merveille par les modes du chant grégorien, qui sont directement issus des modes antiques. La musique exotique, celle de l'Orient et de l'Extrême-Orient, a aussi, dans ces dernières années, inspiré plus d'un de nos compositeurs. Mais s'ils ont pu en imiter avec tant de bonheur les mélodies et les sonorités, n'est-ce pas justement qu'ils venaient à elles sans parti-pris, étant accoutumés à noter et à harmoniser d'autres modes que le majeur et le mineur ? Toute la liberté de notre musique, toute sa variété d'accents, toute sa richesse d'accords et toute son aisance d'allure, elle les doit au chant grégorien, en qui revit, comme dans les ogives et les rosaces de nos cathédrales, l'esprit du moyen âge chrétien, avec tout ce qu'il comporte de naïveté raffinée, de pureté délicate, de fantaisie harmonieuse et de grâce nerveuse et robuste.

LOUIS LALOY.





LE MOIS

THÉATRES

OPERA-COMIQUE. — MADAME BUTTERFLY, *DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES, DE L. ILLICA ET G. GIACOSA, TRADUCTION FRANÇAISE DE PAUL FERRIER, MUSIQUE DE GIACOMO PUCCINI.*

Je laisse à de plus habiles que moi le soin d'expliquer pourquoi M. Paul Ferrier crut devoir rimer sa traduction. Est-ce par dérision, et pour le plaisir d'obtenir des vers tels que ceux-ci :

Notre cher Consul ! ici ! le Consul chez
Moi. — Vous me reconnaissez ?
Soyez le bienvenu dans la
Maison américaine, etc.

ou encore :

Par le Consul
Pourquoi fait-il du bail payer le terme ?

On ne peut en effet mieux montrer l'absurdité de certaines règles et de certains tours, et l'on croirait presque du Molière : « D'amour me font, belle marquise, vos beaux yeux mourir. » Mais entre-t-il tant d'ironie dans les pensers de M. Paul Fer-

rier ? Je ne sais, et d'ailleurs l'ironie est-elle bien à sa place en un drame aussi sentimental, et fait vraiment pour la romance ?

Madame Butterfly est le nom franco-anglais d'une Japonaise; et ce polyglottisme n'a rien de choquant, puisqu'il s'agit d'une geisha d'un Yoshiwara très cosmopolite, où fréquentent les diables d'Occident. La malheureuse se laisse épouser par un certain Pinkerton, en qui l'on doit reconnaître une contrefaçon américaine de Pierre Loti, exécutée en Italie : en effet, il commande une canonnière de la marine des Etats-Unis, porte un bel uniforme tout blanc et bêle des romances avant le fatal abandon qui, dès le second acte, est consommé ; (il est vrai que trois ans se sont passés). C'est même le consul américain qui doit annoncer à la geisha la fâcheuse nouvelle, mais il ne peut arriver à se faire entendre de la trop crédule petite épouse. Et voilà la canonnière aimée qui rentre en rade ; joie enfantine, fleurs dans la chambre, longue attente, le soir, devant la paroi de papier huilé. Mais lorsque l'infidèle arrive, ce n'est que pour chercher l'enfant de ses amours exotiques; et, par une attention dont on admirera la délicatesse, c'est sa femme légitime qu'il charge de cette mission. Alors la Japonaise, enfin convaincue de son abandon, cède l'enfant et va faire, derrière un paravent, le hara-kiri national. C'est tout, et c'est assez pour l'inspiration d'un musicien peu regardant à l'exactitude des mœurs ou à la vérité des caractères. C'est de l'exotisme de bazar, et de l'émotion de journal à un sou. Heureux Italiens qui peuvent se passionner pour de pareille pacotille ! Car la sincérité de M. Puccini est absolument hors de doute. Sa musique a même une force, un accent, un sérieux que l'on ne rencontre ni chez la plupart de ses compatriotes, ni chez les Français italianisants, tels que Massenet ou Charpentier. Nulle fadeur ici, nulle effusion trop facile ou trop abondante, nulle emphase, non plus, et enfin nulle couleur locale : car il ne faut pas compter une sorte d'hymne américain qui accompagne toute allusion au drapeau étoilé, ni deux ou trois allusions à la gamme chinoise, bientôt noyées et fondues dans le flot des cadences parfaites et des accords majeurs. Je ne regrette pas la couleur locale, quand je songe aux piteuses japonaiseries de la *Princesse Jaune* récemment exhumée. Je crois certes qu'il y a un grand secours à espérer, pour notre musique, des musiques exotiques, qu'elles soient toutes primitives comme

celle des Indiens d'Amérique, ou très raffinées comme celles de l'Extrême-Orient ; mais il faut pour cela que ces mélodies étrangères soient aimées pour elles-mêmes et non citées à titre de curiosité ; il faut, pour mieux dire, qu'elles deviennent la pensée même du musicien, ainsi qu'il arrive dans les miraculeuses *Pagodes* de Claude Debussy, au lieu de faire un plus ou moins piquant contraste avec son inspiration. Contentons-nous donc de la vérité du décor, de ce pêcher fleuri et de ceporti que rouge-sang, au premier acte, ou bien, aux deux autres, de cette maison aux parois mobiles et de ce jardin où les arbres laissent tomber les pétales de leurs fleurs. Et sachons gré au rideau de nous donner le titre de la pièce, en trois caractères élégamment tracés que je lis, en chinois, *Tiè-foû-jênn*, c'est à-dire : Homme-papillon. J'aimerais mieux : *Tiè-tái-tâi*, Madame Papillon ; mais l'usage japonais est différent peut-être. Et quant à M. Puccini, sachons lui gré, non pas précisément d'être, mais d'avoir voulu rester Italien pour toujours.

C'est sans doute ce caractère purement national qui me rend si absolument insensible à une telle musique, bien plus inefficace pour mes oreilles que celle des Chinois ou des Japonais eux-mêmes. Je me rappelle encore avec émotion ces délicats accompagnements de Koto au drame de *Kesa* : notes voilées, solitaires, petites gouttes sonores tombant une à une dans le silence de la nuit, mais mises en valeur avec cet art consommé qui ne se trompe ni n'hésite jamais, et sait tout peindre avec quelques traits que le profane croit d'abord semés au hasard. Combien un pareil style est mieux fait pour nous plaire que le style italien, c'est ce que reconnaîtront sans peine tous ceux à qui la comparaison sera loisible. Chez les Italiens, la matière est abondante certes, mais inerte, et répandue sans le moindre discernement. Il est entendu que nous sommes ici chez des mélodistes, que nous répudions toute complication d'écriture et tout effet d'harmonie. Voilà qui va bien ; mais où donc est-elle, cette mélodie tant vantée ? Je n'entends, pour ma part, qu'une sorte de récitatif continu, totalement inexpressif, coupé par quelques airs où les formules les plus triviales et les plus ressassées sont employées avec une inconscience grandiose et touchante. Tout cela supporté par un orchestre continuellement brillant, sans aucune espèce de couleur, et qui ne cesse de suivre le chant à l'unisson (attention,

les violoncelles !) que pour le couper d'insignifiantes ritournelles. Combien cette prétendue simplicité est monotone et fatigante et comme la moindre trouvaille harmonique, la moindre superposition de motifs serait, par endroits, la bienvenue ! M. Puccini ne l'a pas voulu ainsi, et pour bien nous convaincre que s'il l'avait voulu, il en eût été tout autrement, il commence son ouvrage par une fugue régulière ; il va sans dire d'ailleurs que c'est là un simple exercice d'école, sans rien de commun que le nom avec l'art vivant de Bach ou de Frescobaldi ; si c'est ainsi que M. Puccini entend le contrepoint, j'aime bien mieux qu'il s'en abstienne. Sa musique me laisse, et je le regrette, totalement indifférent, mais je ne la hais pas. Je crois même y reconnaître une générosité, une fierté de nature qui mettent son auteur bien au-dessus d'un Leoncavallo ou d'un Mascagni, *e tutti quanti*. L'œuvre est certainement estimable ; et c'est justement pour cela qu'elle fait, mieux que toute autre, sentir combien l'Italie moderne est loin de nous. En ce qui concerne la musique, s'entend. Un Gabriele d'Annunzio, un Fogazzaro, une Grazia Deledda, nous sont aisément accessibles et le premier, malgré le dommage inévitable d'une traduction d'ailleurs excellente, passe avec raison parmi nous pour un des plus grands poètes de notre époque. Mais les musiciens, ceux du moins qui écrivent pour le théâtre, parlent une langue que nous n'entendons pas, et qui n'a rien de commun ni avec la nôtre, ni avec celle du reste de l'Europe. Espagnols, Allemands, Français, Anglais, Russes et Tchèques, tous, avec des traits distinctifs parfois fort marqués, ont une musique fondée sur les mêmes principes et conçue selon une esthétique pareille. L'Italie est absolument en dehors, et cela tient sans doute à ce qu'elle est restée toujours enfermée dans le préjugé d'une supériorité perdue depuis deux siècles. Elle a ignoré les leçons de la France et de l'Allemagne ; elle s'est barricadée contre toute influence extérieure ; elle s'est considérée, avec un entêtement de reine déchue, comme la seule musicienne authentique de l'Europe. Des traditions surannées, comme celles de l'école de Rome, l'ont maintenue en cette infatuation, et le résultat, c'est qu'aujourd'hui nous la voyons complètement isolée et repliée sur elle-même. On me dira qu'il ne s'ensuit pas nécessairement qu'elle ait tort. Je crois au contraire qu'à juger les choses le plus impartialement possible, c'est

l'Europe, et non l'Italie qui représente le progrès et l'avenir, de la musique. L'Italie ne nous offre aucune forme nouvelle, mais seulement des répliques effacées et appauvries de son ancien opéra. L'harmonie raffinée, les riches architectures, la puissance expressive, tels furent les dons magnifiques du XVIIe siècle italien ; ils sont perdus aujourd'hui, ils se sont lentement évanouis, parce qu'on n'a point songé à les renouveler. Que l'on compare d'abord Corelli ou Scarlatti à Monteverdi, puis Duni ou Pergolèse, puis Rossini ou Verdi, enfin les modernes, et l'on suivra, étape par étape, cette lente et inévitable décadence. Il faut en art du nouveau, sans cesse du nouveau, et, comme on l'a dit, il faut être révolutionnaire ou plagiaire. Entendons-nous bien : je parle des artistes qui créent, non du public qui reçoit. Une œuvre ancienne conserve toujours sa force et sa beauté, mais il ne faut jamais tenter de la recommencer. Il faut à chaque génération un style qui lui appartienne en propre, je veux dire qui ajoute quelque beauté nouvelle à celle du passé. Tout, dans l'opéra italien moderne, est usé, défraîchi, décoloré ; tout donne l'impression d'une décrépitude plus ou moins habilement masquée, mais profonde ; tout semble de seconde ou de troisième main ; tout a déjà servi un nombre incalculable de fois, et à tous les usages. La musique ne garde sa jeunesse que par une invention incessante ; et il ne suffit pas d'une nation, il faut un concours presque universel pour assurer ce progrès. Car le foyer se déplace sans cesse, et c'est tantôt en France, tantôt en Allemagne, voire en Russie, demain en Amérique peut-être ou en Extrême-Orient, que se découvre la nouvelle vérité musicale, qui n'est pas la seule vraie, mais la seule féconde, et capable de nourrir une œuvre d'art. L'art musical, — et c'est bien ici qu'il m'appartient de tenir ce langage, — ne vit que d'échanges entre les nations. Il en a toujours été ainsi, d'ailleurs : on connaît la destinée voyageuse des musiciens du Moyen âge et de la Renaissance. La Grèce a toujours été s'instruire en Asie, le Japon en Chine, le Cambodge ou le Siam aux Indes et en Chine, et ce que nous appelons musique orientale est un mélange intime et presque inextricable de modes arabes, persans et turcs. L'Italie n'est qu'italienne. C'est pourquoi elle meurt. Je sais bien d'ailleurs qu'un mouvement de réaction se dessine aujourd'hui, et je ne confonds pas un Perosi, nourri de Bach, avec les modernes

maestri de l'opéra. Mais ils sont, hélas ! la majorité, une majorité singulièrement bruyante, exultante, et redoutable, car toutes les forces aveugles de l'ignorance sont en elle. Et c'est même en cela qu'elle mérite bien le nom de majorité.

Nous voilà bien loin de *Madame Butterfly* et de son japonisme d'occasion. Mais si je vaticine ainsi, c'est qu'une pareille œuvre me semble une regrettable erreur d'un musicien bien doué, mais d'une culture trop rudimentaire. Pour Leoncavallo ou quelques autres, je n'aurais pas parlé si longtemps ni si fort. Comme il arrive toujours à l'Opéra-Comique, l'interprétation et la mise en scène maintiennent à flot un ouvrage dont la perte était certaine sans leur secours. Mais j'aimerais bien que M. Carré et ses excellents collaborateurs fissent un autre métier que celui de sauveurs de médiocrités. M. Jean Périer, dans le rôle extraordinairement ingrat du Consul américain, a su trouver ces accents émus et cette noble tendresse que cet artiste unique porte partout avec lui. Mais jusqu'où, Seigneur, le contraint-on à les aller porter ! Mme Marguerite Carré, Japonaise un peu abondante peut-être, a des gestes bien étudiés et des grâces écolières qui conviennent assez bien, après tout, à son rôle ; et son chant syllabique peut se justifier aussi : il doit être vraiment bien difficile, pour une Japonaise, de chanter en français ! M. Cazeneuve a une laideur admirable et des contorsions pleines de caractère dans le rôle épisodique de l'entremetteur Goro. Mlle Lamare est une aimable et un peu souffreteuse suivante. Et maintenant, si l'on veut avoir une idée du vrai théâtre japonais, il faut aller au Théâtre Moderne, où Mme Hanako, secondée par deux acteurs excellents, rit, pleure, danse, se pâme et meurt avec une grâce et une vérité dont rien en Europe ne peut donner l'idée : petite perruche légère et tout en coquetteries, qui doit mourir et tremble devant le froid couteau, mais trouve, en son être frêle et frissonnant, l'affreux courage...

Louis Laloy.

La dernière de *Pelléas et Mélisande* : Mary Garden s'en va et, comme personne ne saurait la remplacer, l'œuvre de Debussy, arrêtée en plein succès, attendra son retour. M. Carré, après avoir longtemps hésité, sous des influences diverses,

a cédé enfin à l'opinion publique, et l'admirable interprète nous reviendra en avril.

Cette représentation fut un triomphe : les acteurs sont dix fois rappelés ; Garden, couverte de fleurs, éclate en sanglots ; le public des fauteuils et du balcon lui-même ne craint plus le ridicule et esquisse un timide enthousiasme ; mille personnes, à la sortie des artistes se gèlent une heure durant, et la presse, grâce à l'amabilité directoriale, se gèle avec ; les bouquets de l'artiste sont grappillés par des mains avides d'un souvenir...

Tout cela nous est doux : car tout cela signifie le triomphe de l'œuvre d'art intégrale que des querelles de clocher ont failli nous enlever ; et n'est-ce pas un peu aussi le triomphe de ceux qui ont toujours le plus chaudement défendu *Pelléas et Mélisande* aujourd'hui acclamé par tous comme un chef-d'œuvre ?

LOUIS RÉGIS.



CONCERTS

SOCIÉTÉ BACH

Pour qui connaît la « Première Symphonie » et le « Dixtuor » c'en est vraiment à se demander si le plus grand talent, chez M. Enesco est celui du violoniste ou celui du compositeur : il a donné du quatrième concerto brandebourgeois une interprétation d'une haute tenue, très personnelle au surplus et presque primesautière ; même, l'œuvre a souffert de la qualité unique d'un de ses interprètes : l'équilibre symphonique a été rompu, l'on n'avait point d'oreilles pour les parties concertantes.

Puis la cantate « *Himmels König, sei willkommen* » où les chœurs triomphèrent, en vérité — soyez-en fier, M. Bret, car les répétitions furent, m'a-t-on dit, difficultueuses — , et la passacaille pour orgue où Widor ne fut plus Widor.

La cantate du Café terminait le concert, très bien chantée par Mme Lormont, MM. Borde et Plamondon. Beaucoup croient connaître le Grand Cantor et ont défini sa géniale manière, qui se seraient aperçus de leurs erreurs : pour avoir vaguement entendu une fugue d'orgue entre deux oraisons, ils déclarent que Bach pontifie, ce qui veut dire qu'il les ennuie ; d'autres en comprennent le sourire innombrable, surhumain ; et quelques-uns savent qu'il écrivait parfois avec une légèreté de touche délicieuse, que son style fugué devient à l'occasion le plus plaisant et le plus agréable qui soit. On nous ajourne au 16 janvier, avec un programme à s'en pourlécher longuement les babines.

LOUIS RÉGIS.



CONCERTS COLONNE

Une erreur du service des Postes a empêché que mon article précédent parvînt à destination ; je prie ceux de mes lecteurs que la chose a peut-être privés, de m'excuser si je dois en une seule fois rendre compte de deux mois de Concerts.

Les seules nouveautés intéressantes que M. Colonne nous ait offertes sont : *La Légende de l'Or*, de M. Alfred Bruneau et les *Carillons Flamands*, de M. Périlhou. L'art très réel, à mon sens, de M. Bruneau, est brutal, rauque et lourd, il vous terrasse plutôt qu'il ne vous charme et ne craint point de vous assommer pour vous mieux faire saisir les joies de l'amour universel. Ses prétentions descriptives sont nombreuses, mais se perdent dans la métaphysique transcendante à l'instar de son coloris dont le bitume glauque et terreux me paraît être la base de prédilection. Pas de *sfumato*, cher à Carrière, ni de tons éclatants pareils à ceux de Rochegrosse, mais de lourdes sonorités martelant avec peine des thèmes brutaux écrits avec une frénésie froide, mais avec une conviction certaine. Car il est évident qu'en voulant nous peindre les débauches provoquées par l'or, instrument de guerre ou d'amour, M. Bruneau fut sincère. Son esprit qui lentement

oscille du naturalisme à la métaphysique, veut évoquer l'un avec le langage de l'autre. De là, cet attrait redoutable d'une musique parfois anti-musicale, d'une audition souvent peu attrayante, toujours intéressante et qui s'élève certaines fois au sublime de l'émotion. La *Légende de l'Or* participe de ces défauts et de ces qualités ; elle fut diversement accueillie parce que bruyante et due à un auteur dont les opinions politiques se trouvent choquer celles de certaines gens, elle n'eut pas en définitive l'accueil qui lui était dû, ce qui est fort regrettable. Une seconde audition dissiperait peut-être bien des préventions.

Les *Carillons Flamands* ont, si M. Perilhou a quelque peu de modestie, été accueillis avec un succès qui a dû surprendre leur auteur. C'est ingénieux, roublard, plein de contrepoint et de trucs d'orchestration. De temps en temps, la *Kermesse de Bruges* tourne à la langoureuse valse de Rigo pour venir ensuite emprunter au *Noël des Jouets* de Ravel ses mouvements de déclic automatique, et tout le monde, y compris l'auteur, se surprend à applaudir cette honnête composition.

L'audition de la *Cantate* de M. Louis Dumas, a permis à ceux qui ne fréquentent point l'Institut de se rendre compte à quels stupides sujets les frères Adenis, moyennant une prime annuelle de trois mille francs, condamnent les pauvres musiciens candidats au prix de Rome. On peut également y voir se cotoyer *Pelléas* et *Hérodiade*, mais celle-ci dut effrayer le jeune jouvenceau car leur union ne donna guère qu'un fruit presque sec qui mena son auteur à la Villa Médicis, puis revint expirer place du Châtelet, où il rendit à Dieu sa pauvre âme, pour laisser son père spirituel se livrer à d'autres créations, qui certainement lui seront supérieures. Pauvre petit ! versons une larme et n'y pensons plus !

M. Aymé Kunc a voulu faire son petit Dukas ; l'*Apprenti sorcier* lui a paru un bon filon à exploiter et il s'essaya à un *Scherzo symphonique*. Si les cuisiniers vous disent que pour faire un civet... (vous savez tous le reste), les critiques, race odieuse, vous diront tous, que la première condition pour un *Scherzo* est de ...*scherzer*. Or, il ne danse ni ne saute, le *Scherzo* de M. Kunc ; tout au plus, tel un cheval au manège, tourne-t-il en rond, ce qui est d'ailleurs la seule façon de tourner ; tout au plus s'ébroue-t-il de temps en temps et s'essaye-t-il à sau-

tiller sur place. Il gèle, il a froid et les trompettes bouchées, comme il sied à des trompettes début du XXe siècle, vous donnent l'impression d'une nasillarde clarinette ; mais la chaleur, la verve, le sens du détail pittoresque, de la réplique narquoise d'un basson en goguette à un cor qui s'esbaudit et la passe à un hautbois acide comme un citron encore vert, tout ce qui fait le charme de l'œuvre de Dukas et la joie du *Bonhomme Jadis*, de J. Dalcroze, manque à ce Scherzo et à M. Kunc. Cette œuvre me parut manquer de conviction autant que les applaudissements du public.

M. Colonne nous a présenté les *Variations symphoniques* de Franck, avec le concours de Mlle Marthe Dron. Cette jeune pianiste, lancée par le maître Parent, imposée par lui aux côtés redoutables de Mlle Selva, a merveilleusement rendu le charme délicat de cette œuvre. Quelques amateurs de tapage, fervents de la lutte entre un malheureux piano et les mille voix de l'orchestre, furent déçus, s'attendant aux match, de voir l'union quasi-mystique de deux voix harmonieuses, ne cherchant point à s'étouffer mais plutôt à s'enlacer avec délicatesse pour notre plus grand charme. Cette compréhension de l'œuvre de Franck, à travers le prisme de celle de Fauré a peut-être déplu à quelques disciples du maître, elle n'en fut pas moins exquisement musicale et c'est tout ce que nous devons rechercher.

De tout le cycle Schumann, les deux auditions du *Faust* marquent le point culminant. Cette œuvre colossale sur qui tout a été dit, donne la pleine mesure de tout le génie de Schumann. La sensibilité mystique, la grâce fière et les généreuses ardeurs du héros de Gœthe, répondaient trop aux aspirations du maître de Zwickau, pour que celui-ci ne sût donner la vraie, l'unique traduction musicale d'une œuvre à laquelle il est sacrilège de toucher maintenant. Mlles Demellier et d'Espinoy et MM. Jan Reder et Plamondon, furent parfaits, les nombreux petits rôles plus que suffisants et le succès très grand. La *Damnation* n'en a pas moins fait le maximum, tant et si bien que M. Petitjean, esclave du devoir et gardien de la caisse sociale, me refusa l'entrée le jour où Mlle Bréval quitta l'immobile bateau d'Ariane pour le jardin de Gretchen. Je n'en eus qu'un regret mitigé.

CH. CHAMBELLAN.

SCHOLA CANTORUM

Poursuivant ses concerts scolastiques, le lieu y invitant, M. d'Indy a retracé pour nous dans son deuxième concert l'histoire de la *Cantate funèbre.*

De Josquin Deprés la *Déploration de Jehan Okeghem* est mieux qu'un beau contrepoint à cinq voix.

Par dessus le chœur pleurant son maître et mêlant les divinités païennes aux chantres experts, dans ses « déplorations » une cinquième voix chante le liturgique *Requiem.* L'effet est plus que curieux, il est saisissant et réellement expressif.

Le *De Profundis* de Lalande, admirable par certains côtés est parfois ennuyeux et est loin d'atteindre les deux perles de ce concert : L'*Ode funèbre,* de Rust et le *Chant Elégiaque* de Beethoven. Tous les d'Indystes savent le rang que leur maître assigne à Rust dans l'histoire de la sonate et à quelle place glorieuse, il l'a à juste raison élevé. Prédécesseur réel de Beethoven, il a préparé l'éclosion du véritable style du maître et a laissé dans la sonate des modèles presque parfaits. La reconstitution pleine de soins qu'a faite M. d'Indy de l'*Ode funèbre,* n'a pu que convaincre les auditeurs de la place qui devait être faite à cet inconnu d'hier.

Dans le *Chant Elégiaque,* œuvre datant de 1814, Beethoven a écrit pour le quatuor de l'orchestre comme pour ses quatuors à cordes ; avec la même indépendance d'écriture, la même fermété de pensée, inconscientes en quelque sorte des difficultés techniques. Sa main se meut librement, pleure, chante, gémit et prie, avec une sereine noblesse et une exquise profondeur d'une délicatesse virginale.

L'*Actus tragicus,* étant passé au répertoire de la *Schola,* je me contenterai aujourd'hui de signaler avec quel brio M. d'Indy a dirigé l'exécution du chœur final. Les parties s'entremêlaient avec fougue, bondissaient, rebondissaient, sans se heurter pour s'unir finalement dans un grandiose *Amen.* C'était sublime, et rarement Bach fut aussi magnifiquement interprété. La *Schola* peut-être fière de cette exécution et M. Bruneau, ce cher M. Bruneau, devrait bien de temps en temps laisser chez lui ses rancunes pour venir voir comment s'écrit une apothéose. Il ne perdrait pas son temps !

Concert de Mme Camille Fourrier. — Mme Fourrier chanta avec intelligence du Moussorgski, mal du Rameau et du Bach, fit un choix judicieux en invitant le *Quatuor Capet* et déplorable en y adjoignant M. Tournemire. Celui-ci, dompteur de l'instrument à la queue et aux blanches dents, réussit à assommer le quintette de Franck et joue de l'orgue avec un souverain mépris de la mesure et du rythme et une pauvreté de registration sans égale. Les Capets, modernes Capétiens, furent admirables dans le XIVe quatuor de Beethoven et leur chef superbe de nullité, dans une Aria pour violon et alto. Quel dommage de perdre un temps si précieux à écrire de telles inutilités !

CH. CHAMBELLAN.



ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

Alors qu'il ne se passe pas de semaine qu'une œuvre symphonique de Rimsky-Korsakoff, de Glazounow ou de Borodine ne soit exécutée à l'un de nos grands concerts, il est à remarquer l'ignorance profonde où l'on nous laisse des admirables trésors de la mélodie russe. Nos chanteurs ignorent ou massacrent ces lieds d'inspiration essentiellement slave qui doivent être chantés en russe sous peine d'être absolument dénaturés. Nous eûmes l'heureuse fortune d'entendre un certain nombre de ces œuvres mélodiques admirablement interprétées au concert de musique moderne qu'organisait M. Louis Laloy, le 20 décembre, à l'Ecole des Hautes Etudes sociales. Mlle Babaïan, qui nous révéla ces œuvres, possède une voix splendide, chaude, colorée, d'une souplesse infinie. Grâce à son intelligente diction, à sa mimique et au court commentaire dont M. Laloy faisait précéder chacune de ces mélodies, nous pûmes suivre sans peine le sens des paroles et même les nuances du texte. Nous avons d'abord entendu un lied magnifique de Borodine, la *Reine de la Mer* ; puis le *Chant Hébraïque*, de Rimsky-Korsakoff, enfin quelques mélodies de Moussorgsky : *Hopack*, sorte de chanson popu-

laire aux rythmes ardents, aux phrases brutales coupées de subits et délicieux attendrissements, la *Berceuse de la Poupée*, *La Prière*, *Dans le coin*, trois adorables petits tableaux de la vie enfantine ; on ne peut rien imaginer de plus frais, de plus délicat, de plus naïvement raffiné. L'interprétation de ces œuvres fut absolument parfaite et valut à Mlle Babaïan, une longue et chaleureuse ovation.

Ce concert comprenait aussi des œuvres mélodiques de Franck, de Lekeu, de Debussy, qui furent chantées non sans grâce, par Mlle Delhez.

Nous eûmes également le ravissement d'entendre Ricardo Viñes exécuter d'idéale façon quelques œuvres intéressantes au plus haut degré : il nuança délicieusement l'*impromptu* en *la* bémol, de G. Fauré, les *Reflets sur l'eau* et la *Toccata* de Debussy, rythma finement *A cheval dans la prairie*, extrait de la suite *En Languedoc*, de Déodat de Séverac et se joua avec une aisance déconcertante des difficultés inextricables dont sont hérissées les deux pièces de M. Ravel, *Oiseaux tristes* et *Alborada del Gracioso*.

On applaudit aussi le quatuor Luquin, qui joua avec chaleur et simplicité le superbe IIe *Quatuor* de Borodine.

En somme, ce fut une soirée fertile en impressions esthétiques et qui réussit à donner, en un raccourci très exact, une idée de ce que vaut aujourd'hui l'art musical en France et en Russie.

HENRY DEBUSNE.



SOIRÉES D'ART

Le huitième concert des « Soirées d'Art » n'eût point été fort intéressant, avec la sonate de piano où J. Dale se souvient tour à tour de Grieg et de Chopin, avec un petit air mièvre du maître César Franck, qui n'a rien de commun avec les chœurs de *Rédemption :*

> Mignonne, Sais-tu comment
> S'épousent les roses ? etc.

avec enfin des œuvres de tout repos comme l'air de l'*Archange* de Haydn ou le *dixième Quatuor* de Beethoven.

Le quatuor de R. Caetani, — (c'est le programme qui parle et néglige de nous apprendre la haute condition de l'auteur),— exécuté en France pour la première fois, apporta heureusement au concert l'élément d'intérêt puissant qui lui faisait défaut. Cette œuvre se recommande tant par le classicisme de sa forme et de son écriture, que par l'originalité et la solidité de son inspiration : un *allegro*, un *lento* et un *presto*, division la plus classique qui soit. Les thèmes sont clairs et de bon aloi, les développements ingénieux et sans prolixité. Et au-dessus de tout, une imagination passionnée et méridionale, amoureuse de forme élégante et de chaude couleur.

L'interprétation qu'en a donnée M. Geloso ne fut point, à mon sens, celle qui aurait pu présenter l'œuvre au maximum de sa valeur ; l'accentuation dynamique a été exagérée, bien des détails ont disparu dans la bagarre et il ne m'a point fallu des efforts négligeables pour aperçevoir, à travers la fausseté de l'exécution, la réelle beauté du quatuor.

Je souhaite que le très intéressant artiste qu'est M. Caetani nous soit plus complètement révélé : Nous serons toujours heureux d'adresser nos encouragements et nos félicitations aux intelligentes initiatives qui feront connaître au public français la musique étrangère instrumentale dont de pareilles œuvres affirment l'existence et la valeur.

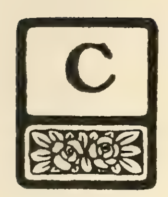
LOUIS RÉGIS.



— Nous apprenons avec intérêt la renaissance d'un très ancien groupement musical, *La Trompette*, qui en dépit de son nom fantaisiste, se consacrait très activement depuis une quarantaine d'années à des séances de musique de chambre. Nombre d'artistes aujourd'hui illustres y ont fait leurs débuts : Saint-Saëns, Diémer, Pugno, etc... Le groupement qui avait un peu périclité lorsque son fondateur, M. Emile Lemoine, dut gagner la province, reprend une nouvelle activité, sous la direction de M. Louis Saraz. Bien que *La Trompette* ne soit pas une société musicale, nous croyons devoir lui faire une place sympathique, en raison de la largeur d'esprit qui paraît présider à sa réorganisation. Les jeunes y auront accès et Debussy et Ravel ont déjà leur place au programme. Les dix-huit soirées de 1907 auront lieu à la Société d'Horticulture.



CHRONIQUE TCHÈQUE



'EST avec une certaine stupéfaction que Prague et nous, avons pris connaissance de l'opinion de M. Magnus Synnestvedt (1) sur la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořak, l'une des œuvres parfaites de la musique tchèque, l'une des rares à laquelle l'Allemagne même ne reproche rien. Si cette orchestration là est « lourde et monotone » notre complet éclectisme artistique ne sait vraiment où il faut en aller chercher de la nerveuse et rythmée, de la pimpante et bigarrée. Prague et Vienne avec nous y ont trouvé un tel diable au corps ! Mais si les appréciations personnelles sont peu discutables, il n'en va pas de même des faits. M. Magnus Synnestvedt commence par se battre avec un moulin à vent (2): la symphonie en question ne s'est jamais appelée *Le Nouveau Monde*, n'a jamais eu la prétention de l'évoquer, encore moins d'en être un « tableau ». Son titre complet en français (en allemand et en tchèque il n'y a aucune équivoque possible) serait *symphonie* RAPPORTÉE (ou ENVOYÉE) *du Nouveau Monde* : c'est tout simplement *la plus tchèque* des symphonies de Dvořak, fille qu'elle est de la nostalgie de la Bohême, de la terrible nostalgie éprouvée par le compositeur en Amérique. De peindre la vie intense des Etats-Unis, de faire de la musique nègre ou rubricutanée il s'en souciait comme d'une guigne et il n'eut jamais de peau-rouge que sa propre face. Les historiettes de danses et d'airs négrillons n'ont jamais été que du petit nègre cancanier et journalistique, et viennent d'un récit sans importance du compositeur où il s'agissait d'un portefaix nègre et sifflotteur auquel à la descente du transatlantique

(1) Dans le *Mercure Musical* du 15 décembre 1906.
(2) C'est le programme du concert Chevillard qui est responsable de cette erreur (N. d. l. R.).

il avait confié son bagage : cela n'a qu'un intérêt anecdotique. Il ne reste en question que des airs tchèques et slovaques de l'invention à tournure toute populaire de Dvořak, et qu'une orchestration parfaitement tchèque aussi, plus particulièrement encore que dans aucune des quatre précédentes symphonies. Et Brahms, qui s'y connaissait n'eût guère admis qu'on parlât ici du « développement d'une extrême pauvreté ». Quand aux « chorals, romances et ballades qui se succèdent sans autre lien que le caprice arbitraire de l'auteur » s'il ne fallait pas les laisser pour compte à M. Synnestvedt nous serions en droit de lui demander si l'on n'en pourrait pas dire autant, avec un peu de malveillance ou seulement de malignité, de bien d'autres symphonies et si ailleurs encore, ne se trouvent pas des « parties qui, commencées en majestueuse prière se termine en farandole échevelée ». Que l'auditeur se place à ce point de vue du Tchèque exilé aux Etats-Unis et se rappelant, au moindre air sifflé par un voyou nègre dans une rue de Chicago ou d'ailleurs, les danses populaires des villages bohêmes, alors il comprendra « la majestueuse prière terminée en farandole échevelée » comme il jugera plus équitablement de tout le reste.

Mais il y a mieux, Dvořak, qui était illettré au point de ne pas savoir que la terre était ronde et de demander si au temps des croisades les chevaux existaient dejà (à propos d'un acteur qui désirait paraître à cheval dans son *Arnode*), n'a jamais ouvert un traité de M. Bourgault-Ducoudray, et je veux bien me passer la corde au cou s'il avait seulement entendu prononcer le nom de la Villemarqué. Il n'a pas consulté davantage des recueils de mélodies populaires. Bon pour un Brahms ces façons-là ! Le don mélodique était chez lui miraculeux. Il n'avait besoin d'aucun adjuvant pour créer. Et toute la Bohême musicienne est partie d'un grand éclat de rire à lui voir refuser « une nature vibrante d'artiste et un tempérament créateur ». Il convient, en présence d'un tel paradoxe en l'air, de hausser les épaules. Les mélodies de tournure populaire, Dvořak les créait à la douzaine en émiettant du pain à ses pigeons ou en écoutant les wagons des trains en formation à la gare François-Joseph. Et il ne connaissait de musique russe que fort exactement ce qu'on en donne à Prague, soit Tchaikowski, Glinka, un peu de Rimsky-Korsakoff et très peu de Glazounow. Il n'eut aucune occasion d'entendre quoi que ce fût de Moussorgski et toute l'érudition à laquelle il plaira à n'importe qui de se livrer au sujet de ses sources musicales sera déplacée. Il est, comme Smetana, un humble fils de la patrie tchèque, qui eut une grande âme musicale. Et c'est tout. L'amitié même de Brahms ne l'a pas entamé : il n'avait même pas

besoin d'émulation. De culture générale, il faut le répéter, il était presque un ignare. C'était un bon chrétien, bourru mais plein de cœur, taciturne et travailleur, et c'était un bon musicien sachant bien son métier et amoureux de la nature et des bêtes, comme on l'est rarement. Il n'a pas écrit une ligne de musique sous inspiration étrangère. Et puis, prière de replacer la *Symphonie du Nouveau Monde* à sa date. Voici dix ans que nous en parlions pour la première fois dans l'*Ermitage* de notre ami Mazel, lors de sa première exécution à Vienne par Hans Richter, très exactement le 16 février 1896. Elle apparaît donc dix ans après la dernière de Brahms, et sa composition est à peu près parallèle à celle de la IXe de Bruckner. En ce temps là, à Vienne, on entendait pour la première fois les symphonies V et VI de Tchaikowski. J'ai dit ce qu'il en était à Prague. Il faudrait donc juger aussi cette symphonie au taux de la musique française exécutée vers 1893 et non au taux de celle d'aujourd'hui ; il la faut surtout replacer dans le milieu intellectuel et musical d'alors qui a du reste moins varié à l'étranger qu'en France. Nous n'en sommes grâce à Dieu pas encore à proscrire telles formes musicales déterminées et nous éprouvons encore une grande délectation à entendre un beau concerto (ceux de Dvořak pour violon et pour violoncelle par exemple). Dvořak, lui, a donc fait tantôt des symphonies, tantôt des poèmes symphoniques, parce qu'il avait des raisons de ne pas confondre les deux genres et nous lui en serons longtemps reconnaissant. Il a au demeurant fait des oratorios qui sont des oratorios et des opéras qui sont des opéras sans s'occuper de wagnériser ou d'essayer de la peinture impressionniste. Qu'on apprenne donc une fois à juger les œuvres objectivement et non pas sous un angle où l'auteur a sciemment refusé de se placer. Il y a place pour toutes les formes végétales et animales dans la nature. Dans le monde musical, quel besoin est-il d'excommunier une forme au nom d'un autre ! Rien ne m'étonne autant que les jugements français sur certaines œuvres étrangères. Rien... sinon certains jugements allemands sur les œuvres russes, tchèques ou françaises. La *Symphonie du Nouveau Monde* est pour nous une si vieille et souriante amie que nous nous étonnons de la voir faire des premiers pas de jeune débutante dans le monde, également bien nouveau pour elle, de Paris où le pauvre Dvořak se serait trouvé certainement encore plus dépaysé qu'à la Chambre des seigneurs de Vienne, lorsque son Empereur l'y envoya avec son ami le poète Vrchlicky... Une histoire que je raconterai une autre fois, lorsque M. Synnestvedt ne m'aura pas mis de méchante humeur.

Et pour finir, qu'il me soit permis de particulièrement recommander à ceux qu'aurait mis en goût la *Symphonie* écrite en Amérique, les

deux précédentes et plus particulièrement le n° 4 *ré mineur*, op. 70 ou le poème symphonique *Vodnyk*.



Ma dernière chronique a subi de tels retards qu'elle a eu le temps d'être contredite par l'événement lorsqu'elle a paru. Le professeur Sevčik avait depuis longtemps fait connaitre sa détermination patriotique de ne pas quitter Prague. J'ai regretté aussi qu'elle ait de telle sorte coïncidé avec les amères critiques adressées à son enseignement par M. Henri Marteau, critiques dont je n'ai à l'heure actuelle pas encore pris connaissance autrement que par l'indignation des journaux tchèques, J'avait écrit mes quelques lignes inoffensives longtemps avant qu'on parlât des reproches de M. Marteau, que je n'ai du reste pas l'honneur de connaître personnellement. Ceci dit pour Prague, où l'on sait du reste que je n'ai besoin de personne pour me servir du premier droit que donne l'amour, celui de dire toute la vérité à ceux que l'on aime.

Le Théâtre National a monté un opéra de M. Wladimir Rébikof intitulé l'*Arbre de Noël*. Après un éclatant succès à Kharkof, il avait déjà fait le tour de plusieurs villes de Russie et d'Allemagne. C'est plus un conte qu'un drame. Une petite mendiante meurt de froid dans la rue, sous les fenêtres d'une maison riche où est allumé un arbre de Noël. Dans son engourdissement elle se voit transportée dans un palais féerique qu'illumine un arbre de Noël géant. Un gentil prince la conduit s'asseoir auprès de lui sur un trône. Des enfants, richement vêtus, dansent. Il y a des valses, un cortège de gnomes, une danse de paillasse et une de poupée chinoise. L'arbre de Noël se change en un escalier conduisant au ciel plein d'étoiles. La mère de l'enfant entourée d'anges vient au-devant d'elle. Soudain, de nouveau la rue sinistre et glacée. L'arbre de Noël à la fenêtre du riche est éteint. Il neige sur le petit cadavre. Pourquoi ne pas mettre plutôt *Hanele* en musique ? On joue cette fine et ingénieuse partition au *Narodni-Divadlo*, précédée, pour allonger le spectacle, du beau poème symphonique, *En Bohème*, de Mili Balakirew, dédié à M. Joseph Kolař. Qu'on en juge par l'excellente réduction à quatre mains de Serge Liapounow (Jul. Heinr. Zimmermann, éditeur, à Leipzig). M. Synnestvedt aurait la satisfaction d'y entendre Balakirew faire de la musique russe avec des thèmes tchèques tout comme en Amérique, Dvořak en écrivait de l'ultra-tchèque sur des airs... tchèques.

Prague a encore eu la chance d'entendre une belle grande œuvre étrangère, la Symphonie d'Ernest de Dohnanyi, œuvre de jeune homme

très mûrie, et savante autant qu'inspirée, pour laquelle j'éprouve un beau respect. Œuvre compacte, dense et carrée s'il en fut, mais de la plus aristocratique physionomie. C'est massif et tranquille, coloré avec sobriété et grandeur, et avec des contours d'une parfaite distinction. Ce n'est pas plus qu'il n'en faut de la musique hongroise, et pourtant cela ne pouvait être écrit que par un Hongrois. C'est l'œuvre qui marque l'entrée de la Hongrie dans le domaine de la grande symphonie, service que Liszt malgré ses beaux poèmes symphoniques bariolés n'a tout de même pas su lui rendre plus tôt... Il est vrai qu'on méconnaît quelque peu Volkmann. Et que M. de Dohnanyi me pardonne d'écrire hongrois et non magyar. Le fait est, qu'il le veuille ou pas, que ce nom exquis de Dohnanyi est slave comme le physique de l'artiste. Qu'il me pardonne cette observation en passant. Elle est faite une fois pour toutes, tandis que je reviendrai après étude à sa Symphonie.

William Ritter.





CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

L'installation d'un nouveau directeur de l'orchestre symphonique de Boston n'a pas surexcité les esprits aussi vivement que le fit naguère l'arrivée de Nikisch. Un intérêt plus sérieux, plus profond, s'attache à cette inauguration d'une nouvelle ère musicale à Boston. La raison en est peut-être que la grande exaltation produite par la découverte de la musique moderne est calmée une fois pour toutes, et que la fougue des romantiques a fait place aux subtiles émotions des psychologues. Le *Boston musical*, après un vif élan de jeunesse, a pris le pas plus régulier de l'âge mûr.

Le Docteur Muck a été reçu chaleureusement, et le sentiment de curiosité s'est vite transformé en un intérêt et une appréciation unanimes.

Voici les programmes des six concerts donnés sous sa direction :

Premier Concert, 13 *octobre* :

5e *Symphonie de Beethoven* ut *mineur;*	
Une ouverture de Faust..................	Wagner.
Siegfried: Idylle et Préludes	»
Maîtres Chanteurs	»

Deuxième Concert, 20 *octobre* :

Suite n° 2 en si *mineur*, pour flûte et cordes	J.-S. Bach.
Symphonie en sol *majeur*................	Haydn.

Concerto nº 9 en ré *mineur*, pour violon et orchestre .... (Solo par le professeur Willy Hass).	Spohr.
Symphonie (*Jupiter*), *en* do *majeur*	Mozart.

Troisième Concert, 27 octobre :

Symphonie nº 1 do *mineur*	Brahms.
Don Juan	R. Strauss.
Menuet des Gnomes. Damn. de Faust	Berlioz.
Ballet des Sylphes —	»
Rakoczy marche —	»

Quatrième Concert, 3 novembre :

Ouverture du Freyschutz	C.-M. de Weber.
Scène et air *Wie nahte mir der Schlummer* du *Freyschutz*......................	Weber.
Symphonie inachevée....................	F. Schubert.
Ich grolle nicht, Mondnacht.............	Schumann.
Le roi des Aulnes......................	F. Schubert.
Symphonie en si bémol *majeur*..........	Schumann.

(Soliste : Mme Olive Formstad).

Cinquième Concert, 17 novembre :

Ouverture d'Obéron	C.-M. de Weber.
Concerto en mi *mineur*, op. 11	Chopin.
Symphonie en ré *mineur* nº 4, op. 21	Sinding.

(Soliste : Mme Antoinette Szumowska)

Sixième Concert, 24 novembre :

Ouverture de la Fiancée du Tzar	Rimsky-Korsakow.
Concerto en ré *majeur* pour violon	Tchaïkowsky.
Symphonie en si bémol *majeur* nº 5, op. 55. (1re audition).	Glazounof.

(Soliste : M. Alexandre Petchnikoff).

Ces programmes ont donné lieu à de vives discussions, tant pour leur contenu que pour leur arrangement. En général, le public bostonien aurait désiré entendre plus d'œuvres nouvelles que le Docteur Muck ne parut disposé à lui en offrir : il ne faut pas oublier toutefois que,

pour ses débuts, il est naturel que le chef nouveau tienne à se produire dans des œuvres connues. Mais Boston est si désespérément familier avec les Classiques qu'une oscillation du pendule en sens contraire aurait été la bienvenue.

Voici le programme du concert donné par le *Quatuor Kneisel,* le 6 novembre :

Quatuor en ré *mineur* .... (Œuvre posthume).	F. Schubert.
Trio pour piano, violon et violoncelle, mi *bémol majeur*, op. 70, nº 2	Beethoven.
Quatuor en la *majeur*, op. 2............ (Première audition).	R. Gliers.
(Avec l'aide de M. Ossip Gabrilowitch).	

La visite du maître Camille Saint-Saëns a excité l'intérêt général ; le charme de sa personne joint au prestige de son art lui ont assuré la faveur du public. Son talent de pianiste a été une révélation pour bien des auditeurs qui, malgré sa réputation de virtuose, s'étaient depuis longtemps habitués à ne voir en lui que le compositeur.

Aucun musicien vivant ne trouverait ici une renommée plus universelle, plus incontestable que M. Saint-Saëns ; sa gloire repose sur des assises solides dont il a le droit d'être fier.

A son concert du 26 novembre, avec l'aide de l'orchestre symphonique de Boston, sous la direction du Docteur Muck, il nous offrit le programme suivant : *Ouverture des Barbares* ; *Concerto* pour piano et orchestre en *sol* mineur ; *Valse nonchalante* ; *Valse mignonne* ; *Valse canariote* ; et sa transcription de l'*Andante de la Symphonie en* do *mineur n*º 3 de Haydn. La salle de concert était bondée, bien des auditeurs se tenaient debout faute de place et les applaudissements, surtout après le *Concerto*, semblaient ne pas vouloir finir.

La *Société américaine de musique* de Boston, créée pour l'étude et le perfectionnement des œuvres américaines, est maintenant dans la deuxième année de son existence. Elle nous a offert deux réunions, le 25 octobre et le 22 novembre. A la première on entendit des œuvres de Harry F. Gilbert, de Boston et Edm. F. Schneider, de San-Francisco, et à la deuxième ce furent des compositions de John Beach de la Nouvelle-Orléans et de Harry Worthington Loomis de New-York.

ARTHUR FARWELL.

CORRESPONDANCE

Monsieur le Directeur,

Je lis dans le dernier numéro du *Mercure Musical* une correspondance relative à une audition de la *Faust-Symphonie de Liszt* aux concerts populaires de Lille, qui nécessite une légère rectification.

Je me permets de rappeler à ceux de vos lecteurs qui *voudraient* l'ignorer que j'ai dirigé la première exécution intégrale en France de la *Faust-Symphonie*, le 2 décembre 1900, dans la salle du Nouveau-Théâtre et je suis très heureux d'avoir servi ainsi la diffusion d'une œuvre si justement célèbre.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués.

CAMILLE CHEVILLARD.

C'est bien volontiers que nous insérons la lettre de l'éminent chef d'orchestre, et nous le prions d'excuser une omission tout involontaire.



BUBLICATIONS RÉCENTES

A. DE BERTHA, *François Rakoczy*. Esquisse biographique. Paris, Le Soudier.

M. BOUCHOR et J. TIERSOT, *Chants populaires pour les écoles*. Paris, Hachette.

CLAUDE DEBUSSY, *La Mer*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

PAUL DROUOT, *La Chanson d'Eliacin*. Paris, éditions de *Psyché*.

ARTHUR FARWELL, *Impressions of the Wa-Wan ceremony of the Omahas*. Piano. Newton Center (Mass., U. S. A.), Wa-Wan Press.

ARTHUR FARWELL, *Pawnee Horses, after an Omaha song*. Piano. Newton Center (Mass., U. S. A.), Wa-Wan Press.

ARTHUR FARWELL, *Navajo War dance, on an original Navajo theme*. Piano. Newton Center (Mass., U. S. A.), Wa-Wan Press.

ARTHUR FARWELL. *De rak's a renderin*. Piano et chant.
— *Moamin Dove*. Piano et chant.
— *Requiescat*. Piano et chant.
— *Ruined garden*. Piano et chant.

ANTOINE FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique)*.

HUGO LEICHTENTRITT, *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten*. Berlin, Marquardt.

GEORGES SERVIÈRES, *Weber*. Paris, Laurens.

RICHARD WAGNER. *Ouverture de Tannhauser*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.



Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris. *Le Gérant :* MARCEL FREDET

The Musiclovers Calendar

Volume II DECEMBRE MCMVI Numero I

Table des Matières

Publié sous les auspices de l'École de Musique de l'Université de l'Illinois

NEW-YORK : Breitkopf et Hartel, 11 East, 16th Street

PARIS : E. Demets, 2, rue de Louvois, (IIe)

PRIX : 2 fr. 50

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René D'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, M.-D. CALVOCORESSI, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUE, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL"

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT :
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
STOCK, place du Théâtre-Français
KIOSQUE 70, 10, boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : BREITKOPF et HÄRTEL
Berlin W 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16 th Street.

SOMMAIRE

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.



FÉLICIEN DAVID

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE INÉDITE

ET CELLE DE SES AMIS (1832-1864)

JAMAIS dans l'histoire de la musique symphonique, et particulièrement en France, on ne vit succès semblable à celui qui accueillit, le 8 décembre 1844, la première exécution du *Désert* de Félicien David. La veille encore, le jeune auteur de cette « ode-symphonie » était un inconnu pour le grand public parisien ; le lendemain, le soir même, son nom était dans toutes les bouches ; et pendant des mois, tandis que l'œuvre nouvelle parcourait triomphalement la province et l'étranger, Paris ne se lassait pas d'en applaudir une série d'auditions fructueuses.

David trouvait aussitôt un biographe, dans la personne d'un de ses compatriotes, Silvain Saint-Etienne marchand de musique à Aix, biographe auquel il nous faut emprunter quelques détails nécessaires à l'intelligence de la correspondance publiée ici pour la première fois, d'après les originaux conservés depuis quarante ans à la Bibliothèque de l'Arsenal (1).

(1) *Fonds Enfantin*, contenant tous les papiers des Saint-Simoniens. Nous ne devons pas oublier non plus la biographie de David, publiée par AZEVEDO en 1863 (Edition du *Ménestrel*).

Né à Cadenet (Vaucluse), le 13 avril 1810, Félicien David montra de bonne heure des dispositions pour la musique. Dès l'âge de sept ans et demi, il fut mis à la maîtrise de l'église Saint-Sauveur, à Aix-en-Provence, où ses parents étaient venus s'établir. Il fit partie avec l'aide de ses maîtres, et partie tout seul, de très grands progrès en musique, et se risqua même à la composition. En 1845, Sylvain Saint-Etienne, recherchant des œuvres de jeunesse de David, en retrouvait encore quelques unes à Aix et à Marseille, entre autres un quatuor.

Plus tard, au séminaire, le futur auteur du *Désert* fit des études classiques, pendant quatre ans, jusqu'à l'époque où le gouvernement de Charles X, par la loi du 16 juin 1828, fit fermer tous les établissements des Jésuites.

Orphelin, sans ressources, n'ayant pour tout bagage, à l'âge de dix-huit ans, que le latin qu'on lui avait trop appris au séminaire, et la musique qu'on ne lui avait pas assez enseignée, voilà le jeune David mis par la destinée en demeure de gagner sa vie. Il se fit successivement second chef d'orchestre au théâtre d'Aix, clerc d'avoué, puis, à la suite d'une vacance, il devint maître de chapelle à la cathédrale où il avait été si longtemps enfant de chœur. Des œuvres religieuses, des nocturnes, quelques romances datent de ces années de la fin de la Restauration ; elles rendaient déjà célèbre dans sa ville le jeune kapellmeister, et les petits succès qu'elles lui valurent avivaient son désir bien légitime de venir à Paris compléter, refaire plutôt son éducation musicale. Fléchissant, à l'aide de quelques amis dévoués, en particulier de Sylvain, la volonté d'un oncle fortuné mais peu disposé à croire en l'avenir artistique de son neveu, David obtint une modique pension de cinquante francs par mois ! Il arrivait en 1830 dans la capitale. Etudiant d'abord l'harmonie avec Maillard et Reber, puis, l'année suivante (1830-1831), le contrepoint avec Fétis, l'orgue et l'improvisation avec Benoit, David menait la vie matérielle la plus misérable ; heureusement il fut recueilli par son frère Charles, peintre miniaturiste, qui lui fit partager ses modiques ressources.

A cette époque, il écrivait à un de ses amis d'Aix (Sylvain Saint-Etienne sans doute) : « Quant à l'argent, puisqu'il en faut parler, c'est de mal en pis ; cela va toujours par gra-

dation descendante ; ce qu'il y a de certain, c'est que je suis bientôt à bas. J'ai été malade pendant trois semaines ; c'étaient des maux de reins, la fièvre et un malaise dans tout le corps. Cette maladie a été provoquée par les chagrins que j'ai eus, par la mauvaise nourriture des restaurants de Paris et l'humidité continuelle qui règne ici. Aussi, pourquoi ne suis-je pas un peu plus riche ? Il me semble qu'une aisance raisonnable pour un artiste me ferait beaucoup de bien. Je ne parle pas du corps, partie de nous-mêmes qui influe cependant beaucoup sur notre intelligence, mais mon imagination s'en porterait beaucoup mieux ; car comment veux-tu qu'une tête sans cesse occupée des besoins matériels puisse agir librement ? Ma foi ! je dis que la misère tue l'imagination ! » (1)

David végétait ainsi à Paris, depuis un an ou dix-huit mois lorsque, ayant fait la connaissance d'un peintre nommé Paul Justus, celui-ci le fit s'enrôler parmi les Saint-Simoniens, circonstance qui allait avoir la plus profonde influence sur son esprit et sur son talent artistique.

La « religion » fondée par des disciples du philosophe Saint-Simon, en 1825, voyait depuis la Révolution de 1830 surtout, ses recrues devenir plus nombreuses chaque jour. La doctrine d'abord développée dans *le Producteur* (1825-1828), puis enseignée dans les conférences de la rue Taranne (2) (1828-29) et publiée dans les deux volumes de l'*Exposition de la Doctrine saint-simonienne* (1830-31), était répandue dans le public par deux journaux, *l'Organisateur* et *le Globe* (ce dernier était gratuit). Sa diffusion était en outre assurée par des conférences nombreuses dont les plus célèbres furent celles de la rue Taitbout et de l'Athénée, place de la Sorbonne. Des hommes qui plus tard eurent la plus grande influence sur la vie industrielle ou intellectuelle de la France, de l'Europe même, faisaient partie de la secte Saint-Simonienne, dont Prosper Enfantin, le « père suprême », est resté l'incarnation.

A quelle époque David entra-t-il dans la « famille » de la rue Monsigny ? (3) Les documents du fonds Enfantin ne

(1) Azevedo. *F. David*, p. 37 ; lettre citée d'après la brochure de Sylvain Saint-Etienne (1845).

(2) Actuellement boulevard Saint-Germain, entre les rues de Rennes et du Dragon.

(3) Les Saint-Simoniens résidèrent d'abord rue Monsigny, 6, où étaient les bureaux du *Globe*. Signalons en passant que c'est « aux réunions saint-simoniennes que se noua l'amitié entre Liszt et Henri Heine ; le premier qui demeura un enthousiaste de la foi nouvelle, le

l'indiquent pas. Azevedo, qui écrivit vraisemblablement sous la dictée du compositeur, dit que ce fut vers la fin de l'année 1831. David arrivait au moment où la petite église saint-simonienne allait entrer dans une période d'épreuves avant-courrières de sa décadence et de la dispersion de ses adeptes. C'est d'abord, au mois de novembre 1831, la rupture entre les deux « pères suprêmes », Enfantin et Bazard, divisés sur la question de la morale nouvelle et de l'émancipation de la femme, et le schisme de Bazard, suivi dans sa retraite par plusieurs des membres les plus éminents (Carnot, Pierre Leroux, Lechevalier, Charton). C'est, un peu plus tard, la révolte et le schisme d'Olinde Rodrigues. Puis l'intervention du gouvernement qui, le 22 janvier 1832, ferme la salle des conférences de la rue Taitbout et fait commencer une instruction contre les Saint-Simoniens. Trois mois plus tard, *le Globe* cesse de paraître et, en présence de défections toujours plus nombreuses, c'est la retraite d'Enfantin avec ses derniers fidèles, dans sa maison de Ménilmontant (alors village indépendant de Paris) où, pour préparer ses disciples à l'apostolat religieux, il les cloître à l'écart du monde et les habitue au travail manuel, à la vie des prolétaires. Quelques mois après, l'église recevait le coup de grâce. Les 27 et 28 août 1832, se déroulait le procès des derniers Saint-Simoniens, traduits devant la cour d'assises sous la prévention d'association illicite et d'outrages aux mœurs.

Il serait trop long d'exposer ici les théories saint-simoniennes. La religion prêchée par Enfantin et ses amis ou disciples se doublait d'un système social et politique. La réhabilitation de la chair, l'affranchissement de la femme (1), telles étaient les deux principales préoccupations morales des Saint-Simoniens, et qui prirent le pas sur les autres durant la retraite de Ménilmontant et la période qui suivit (voyage en Orient, missions, etc.) Dans le domaine économique et pratique,

second qui dédia un de ses livres à Enfantin » (G. Weill, *L'Ecole Saint-Simonienne*, Paris, 1896, p. 47-48) Liszt s'est défendu cependant d'avoir jamais porté l'habit *bleu-barbot*; car il ne s'était « jamais avisé de vouloir *communier à travers l'espace avec le Père Enfantin* par Correspondance ou Dédicace ainsi qu'il l'a fait » : (*Liszt's Briefe*, I, an Heinrich Brockhaus, 22 mars 1853). On ne trouve d'ailleurs ni le nom de Liszt ni celui de Heine sur les listes d'adresses conservées dans le Fonds Enfantin. (Cf. le récent volume de H. Lichtenberges, *Henri Heine penseur* (Paris, Alcan, 1905), p. 100 et suiv.

(1) « L'individu social c'est l'homme et la femme », avait dit Saint-Simon.

l'avenir s'est chargé de montrer ce que l'esprit saint-simonien sut créer. Toutes les entreprises qui rendirent l'industrie française florissante dans la seconde moitié du XIXe siècle, furent souvent dues à son initiative. Les papiers d'Enfantin, témoins de la prodigieuse activité des anciens rédacteurs du *Globe* et des solitaires de Ménilmontant, le prouvent surabondamment. Chemins de fer, entreprises de navigation, canal de Suez, colonisation de l'Algérie, travaux divers d'utilité publique : partout, à la tête ou dans les conseils d'administration, on retrouve des disciples de Saint-Simon. Il eût été étonnant qu'un esprit aussi vaste, aussi clairvoyant que celui d'Enfantin, ne cherchât pas à faire servir l'art à la propagation de sa doctrine. Aussi est-ce avec empressement qu'il dut accueillir rue Monsigny le timide jeune homme que lui amenait le peintre Justus.

Peu après l'initiation de David, avait lieu la retraite de Ménilmontant. Le «mouvement de la Famille du 23 avril au 15 novembre 1832 (1) » nous montre David en compagnie de Justus et de D. Rogé, violoncelle de l'Opéra-Comique (2), entrant dès le 23 avril parmi les trente-neuf qui suivirent le « père ». Il y était encore le 30 août ; Justus et Rogé partaient pour Paris « en costume », le 22 octobre ; le premier se dirigeait sur Lyon le 10 décembre, le second dès le 7 novembre ; quant à David, il faisait partie du cinquième « départ », et ne quittait Paris comme à regret, que le 15 novembre, le jour où Enfantin et les condamnés du 28 août entraient à la prison de Sainte-Pélagie. Ses compagnons de voyage étaient Barrault, ancien professeur, et des ingénieurs ou anciens officiers, Rigaud, Tourneux, Toché et Lamy.



Pendant les huit mois passés à Ménilmontant, le jeune David n'était pas resté inactif ; tandis que ses camarades, selon leurs aptitudes et sans négliger le travail manuel honoré par les Saint-Simoniens à l'égal de l'intellectuel, se livraient aux études scientifiques, David créait pour ainsi dire la liturgie

(1) Bibl. de l'Arsenal, Ms. 7646, f. 603.
(2) Connu plus tard sous le nom de Tajan-Rogé.

de la religion nouvelle. (1) Tajan-Rogé, autrefois violoncélliste à l'Opéra-Comique, faisait répéter à quarante choristes improvisés les œuvres qu'on trouvera énumérées dans le curieux prospectus de 1833. L'une des plus belles, la *Danse des Astres*, fut exécutée douze ans plus tard, lors de la première audition du *Désert*, sous le titre de *Chant du soir* ; une autre, le *Chœur du travail du Peuple*, fut intercalée dans le *Christophe Colomb*, sur les paroles *Amis fidèles*. Sur les paroles de Rogé, de Vinçard, de Chevrier, « l'enfant de chœur » du Père Enfantin écrivait des compositions exécutées, soit devant les solitaires, soit devant le public convié à leurs cérémonies du dimanche.

Mais l'heure de la séparation avait sonné..... Il fallut quitter Paris : le voyage du Midi, que racontent assez explicitement les documents publiés ici, fut long et quelquefois périlleux. La prédication n'allait pas toujours sans ameuter le peuple, comme cela eut lieu à Avignon, dont les habitants faillirent faire aux disciples d'Enfantin un sort analogue à celui du général Brune.

« Avignon a renouvelé contre moi, Rigaud, David, Alric la scène de hurlement et de lapidations dont Cayol et Urbain avaient failli être les martyrs, écrit Barrault à Enfantin. David et Alric ont fait avec Rigaud bonne contenance. A Marseille, au jour désigné pour mon entrée, plusieurs milliers de personnes s'étaient portées au devant de nous ; nous avons échappé, grâces à la tempête, à cette ovation républicaine, fort tumultueuse, à ce qu'il m'a été dit (2). »

Partout, la musique jouait son rôle, et les Saint-Simoniens allant à la recherche de la MÈRE, ne donnaient pas une conférence sans que David y prît part d'une façon active. Le PÈRE, de sa prison, ne l'encourageait-il pas, par des lettres comme la première que nous citons, si affectueuse et si vraiment paternelle ? Le 22 février, de Lyon, Félicien David, « compagnon de la Femme », (3) datait le premier prospectus qu'on

(1) Il fit paraître, en novembre 1833, un recueil intitulé *Ménilmontant*.

(2) Ms. 7647, f° 113. Alric était sculpteur.

(3) Barrault avait fondé un mois auparavant le « *Compagnonnage de la Femme* ». Le 30, il écrivit à Enfantin qu'il a lu à Arlès, Hoart, Bruneau, Rigaud, Toché, Tourneux et David, une lettre de lui, du 26 (Ms. 7647, f° 113). Le 22 février, Barrault écrit encore : « David vous a écrit deux fois depuis Lyon ; je lui ai fait part du passage de votre lettre. Le chant qu'il a composé sur votre prison a produit un grand effet sur les personnes qui l'ont entendu. » (*Ib.* f° 123, v°).

trouvera reproduit plus loin, puis continuait vers Marseille, où ses douze compagnons lui et s'embarquèrent le 23 mars.

Sur *la Clorinde* (1), brick de 250 tonneaux, ils partirent à destination de Constantinople. Après quelques jours, passés pour la plupart en prison, à Stamboul, les « Compagnons de la Femme » se dirigèrent vers Smyrne, sous bonne escorte. Là, David resta après le départ de ses amis.

« David que j'y ai laissé, écrit encore Barrault, y forme des chanteurs. La nuit nos chants retentissent dans les rues de la ville. » (2) Son séjour à Smyrne fut de trois mois ; il y composa les premiers morceaux des *Brises d'Orient* ; à la fin de juillet, avec Barrault et Granal (3), il s'embarqua pour Jaffa sur un navire turc. Les trois pélerins gagnèrent de là Jérusalem, puis revinrent à Jaffa, d'où ils atteignirent Alexandrie. « Dans la ville des Ptolémées, David rencontra quelques frères de Ménilmontant. Il vécut en commun avec eux et trouva quelques leçons à donner. Après quatre mois de séjour, il partit pour le Caire, où il reçut l'hospitalité d'un négociant français et la paya de son mieux en donnant des leçons de musique aux enfants de son hôte. Il habitait au Vieux-Caire, une petite maison, située au bord du Nil, qui fut plus tard occupée par Lambert-Bey. Comme à Smyrne, il chantait et jouait du piano le soir sur les terrasses ; un de ses compagnons, M. Granal, dont les souvenirs ont été publiés, au retour, dans le journal *le Temps*, le montre, nouvel Orphée, charmant les barbares par les sons si nouveaux pour eux de son instrument. » (4)

A Suez, il retrouva Enfantin qui venait d'arriver en Egypte. La peste interrompit son séjour au Caire, et pour éviter de « s'emprisonner pendant trois mois dans une maison d'Européens, et y rester sans aucune communication possible avec le dehors » (5), David, accompagné du frère de Granal, partit le 18 février 1835 pour la Syrie, par terre. Les deux voyageurs s'embarquèrent un mois plus tard, à Beyrouth, sur la *Madonna di Grazia* qui les conduisit à Gênes après une épouvantable

(1) La femme de Rogé s'appelait Clorinde.
(2) Ms. 7647, f° 125, lettre d'Alexandrie, 31 mai 1833.
(3) Granal rendit compte du voyage d'Orient, dans *le Temps*, vers la fin de 1835.
(4) AZEVEDO, *F. David*, p. 57. A Lyon, le facteur Chavan avait fait présent à David d'un piano de cinq octaves et demie, d'une construction spéciale, et qui suivit le compositeur dans tout son voyage.
(5) ID., *ib.*, p. 59.

traversée de quatre mois. Enfin, après une quarantaine effective complète, de quarante jours, subie dans le port italien, David arrivait à Marseille par la route de la Corniche, le 19 juin 1835. « Il fit entendre les morceaux du recueil intitulé *les Brises d'Orient* dans les salons de M. Boisselot (1), son compagnon d'études, son fidèle ami. Ces morceaux frappèrent vivement par leur couleur *sui generis*, un auditoire choisi. Leur exécution était entremêlée du récit que faisait le compositeur des principales aventures de son voyage en Orient. Un de ses amis, M. Théodore de Seynes, lui fit des paroles de *la Promenade sur le Nil*, où il trouva l'occasion d'intercaler un chœur de bateliers arabes, d'allure tout à fait originale (2).»

Après deux mois passés dans son pays natal, David regagna Paris, où il publia bientôt, chez Pacini, *les Brises d'Orient*, et commença une symphonie en *fa*. Au bout de trois ans d'une vie de luttes et de déboires incessants, David, dit Azevedo, « devint misanthrope et presque sauvage. » Un de ses amis et compagnons d'Orient, l'ingénieur Tourneux, « le voyant dans cette triste situation morale, lui offrit l'hospitalité à la campagne, dans une maison située près du village d'Igney dans la vallée de la Bièvre, à quatre lieues environ au sud de Paris (3). » David fit à Igney une cure salutaire, vivant dans l'isolement, de 1838 au printemps de 1841, occupé exclusivement de musique et de... jardinage. La symphonie en *fa* fut achevée, celle en *mi* composée, celle en *mi bémol*, commencée ; 24 quintetti (*les 4 Saisons*) datent du même temps, ainsi que deux *nonetti* pour instruments à vent et un grand nombre de mélodies et romances. Valentino dirigea une dizaine de fois la première symphonie aux Concerts de la rue Saint-Honoré (1839) ; Musard fit jouer quatre fois le *Nonetto* en *fa* (1839). Armingaud et ses camarades encouragèrent David à écrire ses 24 quintettes. Un peu de notoriété pénétrait enfin jusqu'au jeune compositeur ; il revint à Paris, en 1841, s'installa fort modestement, quai d'Anjou, dans l'Ile Saint-Louis, puis, l'année suivante, rue Fontaine-Saint-Georges, 17. Quelques leçons, deux recueils

(1) Le facteur de pianos Boisselot, de Marseille, eut deux fils, Louis, né en 1809, qui prit la suite de son commerce, et Xavier, compositeur, né en 1811, qui fut prix de Rome et devint le gendre de Lesueur, son maître.

(2) Azevedo, *l. c.*, p. 63.

(3) Id., *ib*, p. 66.

publiés chez Schlesinger et chez Benacci, à Lyon, lui fournirent quelques maigres, très maigres ressources. Enfin, après avoir copié lui-même toutes les parties de la symphonie en *fa* pour la faire exécuter le 1er décembre 1843, au Conservatoire, et trouvé les trois mille francs nécessaires auprès de ses anciens coreligionnaires, « des empêchements, des embrouillements, étant survenus, dit Azevedo, le concert projeté fut remis à la même époque de l'année suivante : ne nous plaignons pas de ce contre-temps, il fut fécond (1). »

En trois ou quatre mois, d'avril à juillet 1844, sur un livret que lui fournit un ancien Saint-Simonien, Auguste Colin, David écrivit l'« ode-symphonie » *le Désert*. Nous avons dit au début de ces notes quel succès instantané, inouï, accueillit la première grande œuvre de David. Les anciens Saint-Simoniens fêtèrent comme il convenait le triomphe de leur coreligionnaire, et l'aidèrent à se débrouiller dans les procès interminables qui surgirent entre lui et son, collaborateur Colin, d'abord, puis avec ses éditeurs, les Escudier, qui se justifient ainsi dans les *Souvenirs* de l'un d'eux :

« Malgré sa qualité de Saint-Simonien, qui eût dû lui assurer au moins l'aide, le concours de ses frères phalanstériens, insinue Léon Escudier, M. Félicien David, qui était alors logé dans une mansarde, se trouvait tellement gêné qu'il lui était impossible de payer les musiciens de son orchestre, partant, de multiplier les auditions du *Désert*. Il essaya de vendre sa belle partition ; il frappa aux portes de tous les éditeurs de musique ; mais en vain, il vint alors nous trouver ; nous lui offrîmes douze cents francs. Après avoir consulté le Père Enfantin, et d'autres amis, il se décida à accepter. A partir de ce moment *le Désert*, tout en restant une œuvre de grand mérite, devint aussi une excellente affaire et comme édition et comme exécution. Excellente pour l'éditeur, excellente pour le compositeur, qui toutes les fois qu'il dirigeait l'orchestre touchait une prime de MILLE FRANCS. M. David

(1) AZEVEDO, *l. c.* M. J.- B. Weckerlin en a donné une explication tout autre et tout à la louange de David, qui, dans sa modestie, dut évidemment la taire à Azevedo « Taste, l'homme de lettres, avait écrit l'*Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française*, mais il fallait trois mille francs pour faire imprimer cet ouvrage ; or, voilà : l'auteur ne les avait pas..... Félicien David alla lui offrir ses trois mille francs, qui furent en effet employés à l'édition de l'*Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française* ; quatre volumes in-8° parus en 1844. » (J. - B. WECKERLIN, *Dernier Musiciana*, p. 68-69).

nous vendit alors toutes ses œuvres, et s'en trouva fort bien. Sa position ne tarda pas à changer ; il gagna des sommes considérables. Mais il commit la faute de les placer dans une entreprise d'annonces dirigée par un de ses confrères Saint-Simoniens : son pécule s'y engloutit tout entier ; c'était à recommencer » (1)

Les lettres que nous publions permettent de suivre dans tous ses détails la vie de Félicien David depuis cette époque pleine de procès et de chicanes venant troubler l'existence paisible du glorieux auteur du *Désert*, jusque vers l'année 1864, date de la mort d'Enfantin.

Après un voyage triomphal dans le Midi, à Lyon, à Marseille et à Aix, David partit pour l'Allemagne (2) où il rejoignit un des amis d'Enfantin, Dufour-Féronce, à Leipzig. Puis, son compatriote Sylvain Saint-Etienne, « l'embêtant ami » de David, « un fameux emplâtre » ainsi que le qualifie le Lyonnais Arlès-Dufour, partit le rejoindre, non sans en avoir longuement supplié le « Père » dans des lettres où il détaille et fait valoir, avec une faconde toute méridionale, ses titres à la reconnaissance du timide Félicien, qui était fort peu homme d'affaires, il faut le reconnaître.

(1) Léon ESCUDIER, *Mes Souvenirs*, I, 2e édition, p. 266-267.

(2) David quitta Paris dans les premiers jours de mai 1845. Une curieuse note de frais dressée par Jourdan indique quelles furent les dépenses préparatoires du voyage :

Carte d'Allemagne	15	»
Malle poste Mayence	106	70
Or pour le voyage	120	»
Argent	100	»
Pour sa malle	10	30
Monnaie à la malle poste	7	»
	360	» (*sic*)

Un autre compte, dressé par Jourdan et communiqué au Père Enfantin, indique que David avait encaissé, du 27 février au 9 mai, tant en droit d'auteurs pour ses compositions qu'en droits d'éxécution de ses œuvres au Théâtre-Italien (19 mars, 29 mars, 19 avril, 20 mai, 9 mai et 31 mai) une somme totale de 10.829 fr. 40, sur lesquels Jourdan avait dépensé ou placé, chez Arlès-Dufour à Lyon, 10.107 fr. 50. (Ms. 7710, lettre de Jourdan au Père, du 31 mai 45).

Voici, d'après les journaux du temps, la liste des concerts donnés par David dans son premier voyage en Allemagne : Bade, 30 août ; Francfort, 27 et 29 septembre ; Mannheim, 13 ; Munich, 29 octobre ; Pesth, 30 novembre ; Vienne, 7, 11, 12 et 26 décembre. David revint en France par Trieste, Gênes, Marseille (où il donna deux concerts). Il était de retour à Paris, vers le 20 février (*France Musicale* du 22). Voir sur David en Allemagne, les comptes-rendus publiés alors par l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Il y revint à la fin de l'année 1846 ; on sait qu'il se rencontra alors à Vienne avec Berlioz. On trouvera dans ma biographie de *Berlioz* (Paris, 1905) quelques détails piquants relatifs à cette rencontre des deux maîtres français.

Moïse au Sinaï qui succéda au *Désert*, fut très froidement accueilli par les Parisiens (28 mars 1846), qui firent durement payer à David le triomphe de l'hiver précédent. Il n'enrichit pas plus le compositeur que son éditeur, Sylvain Saint-Etienne, enfin au comble de ses vœux, mais bien déçu dans ses pronostics. *Christophe Colomb* (12 décembre 1847) ramena en petit, le succès du *Désert* ; en 1848, l'*Eden*, joué en pleine crise politique (le 25 août), ne fournit que cinq représentations à l'Opéra (1).

La Perle du Brésil ramena David au théâtre ; elle ramena aussi pour lui une période de procès à laquelle plusieurs de nos lettres font allusion. D'abord répété à l'Opéra-Comique (par Battaille, Audran et Mme Ugalde), cet opéra vit enfin le feu de la rampe, au jeune Théâtre-Lyrique, le 22 novembre 1851.

La partition de la *Fin du Monde*, qui devint *le Dernier Amour*, écrite dès 1854, subit elle aussi, de longues tribulations. D'abord mélodrame destiné à la Porte-Saint-Martin, la *Fin du Monde*, sous son second titre, fut mise en répétitions au Théâtre-Lyrique, sous la direction de Perrin (1854 au 1er octobre 1855), « mais les interprètes, après de nombreux essais, furent jugés insuffisants pour l'œuvre et la tentative n'eut pas de suite (2) ». Le 4 mars 1859 enfin, *le Dernier Amour*, sous le titre d'*Herculanum*, entra au répertoire de l'Opéra, où 74 représentations en furent données jusqu'en 1868. Cet ouvrage valut au compositeur un prix de 20.000 fr. décerné par l'Institut en 1867.

Le plus grand succès théâtral de David, succès inépuisé encore aujourd'hui, fut le délicieux opéra de *Lalla Roukh* (12 mai 1862 ; 100e représentation le 9 avril 1863).



En l'espace de vingt ans environ, — et après quels débuts pénibles ! — David arrivait enfin à la place à laquelle son talent lui donnait droit. Il avait la satisfaction de voir ses mérites officiellement reconnus : depuis l'automne de 1860, il reçut sur la cassette impériale, une pension de 2.400 francs (Emile et Isaac Péreire, ses anciens coreligionnaires, lui en faisaient une

(1) *L'Eden*, joué avec *Nisida*, ne fit que de médiocres recettes : 3.130. fr. 42 ; 2.152 fr. 71 ; 2.268 fr. 45 ; 2.521 fr. 16 ; et 2.041 fr. 30. (Archives de l'Opéra, chiffres relevés et communiques par M. Martial Teneo).

(2) Azevedo. *l. c.*, p. 88.

de 1.200 depuis février 1858). Nommé, le 15 août 1862, officier de la Légion d'honneur (il était chevalier depuis 1847), la mort de Berlioz lui ouvrit les portes de l'Institut dont il avait déjà trois fois sollicité en vain les suffrages, en 1853, 1854 et 1856, et le fit nommer bibliothécaire du Conservatoire.

Il vécut quelques années encore, tantôt à Paris, dans son appartement de la rue de La Rochefoucault, 58, qu'il avait pris en quittant la rue Saint-Georges ; tantôt à Saint-Germain, d'une vie fort retirée et fort paisible.

Il mourut à Saint-Germain, le 29 août 1876. Un curieux incident marqua les obsèques de Félicien David : l'ancien Saint-Simonien n'avait voulu d'aucune cérémonie religieuse. Comme officier de la Légion d'honneur, le compositeur défunt avait droit aux honneurs militaires ; lorsque les troupes arrivèrent pour prendre part au cortège funèbre, l'officier qui commandait le détachement, apprenant que les obsèques étaient purement civiles, lui fit faire immédiatement demi-tour, refusant d'accompagner le corps à sa dernière demeure. Cet acte d'insubordination fut l'objet, au mois de novembre, d'une discussion au Parlement. Ce furent Ambroise Thomas et Reber qui rendirent les derniers devoirs à leur collègue défunt, au nom des musiciens, mais aucun discours ne fut prononcé, selon le désir exprimé par David, au bord de la tombe où, dans le petit cimetière du Pecq, il repose aujourd'hui.

Les lettres autographes de Félicien David sont fort rares (on verra par sa correspondance et celle de ses amis combien peu il aimait à écrire). Celles que nous publions, espacées sur une trentaine d'années, de 1832 à 1864, n'en paraîtront que plus précieuses.

Cette correspondance de David et de ses amis était restée jusqu'ici enfouies parmi les papiers d'Enfantin, à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. Mais le « Fonds Enfantin », n'a été mis à la disposition du public qu'en 1894, — trente ans après la mort d'Enfantin, — et n'a été catalogué par les soins de M. Henry d'Allemagne, qu'au cours de ces dernières années (1).

(1) Cet inventaire a été publié dans le tome 53 du *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques de France* (1904).

LA MISSION DU MIDI ET LE VOYAGE D'ORIENT

(1833-1835)

LE PERE ENFANTIN A DAVID (1)

un jour je me suis levé de table, en disant à mes enfants : continuez de diner, je n'ai pas faim. Je ne veux pas me rappeler ce qui s'est passé après. Seulement jai souvenir qu'il y en eut un de ces enfants qui se jetta à genoux devant moi, et qui me présenta sa petite tête noire et ses yeux en larmes, je le pris, et lui passant ma main sur le cou, appuyant l'autre main sur le bras de ma *bonté*, de Lambert, je me promenai dans la galerie sainte, et lui dis : mon enfant, tu écriras tous les huit jours, *sans faute*, à ton Père. Il ne te demande pas une lettre officielle, et lui-même, s'il t'écrit, ce sera pour *toi seul* ; mais il veut une parole *confidentielle* de son enfant ; il veut recevoir, dans le silence de ce tête-à-tête à distance, les épanchemens, les plaisirs et aussi les larmes de son petit, il veut entendre sa musique, puisque, dans sa prison, il n'aura pas celle de l'oreille, puisque, dans sa prison, c'est la seule qui passe à travers les grilles, les serrures et les verroux, le Père a besoin d'entendre *chanter* dans sa prison, il aime ses enfants, le Père et il a toujours eu sa main sur celui qui *chante*, sa main de Père caressant. Voilà vingt-trois grands jours qu'il est ici (2), et il n'a encore rien entendu !

Est-ce que tu ne sais pas encore, enfant, qu'il y a une multitude d'hommes dans l'homme, comme une infinité d'êtres dans l'ÊTRE, en DIEU ; mais qu'avant toutes choses, dans l'homme il y a DEUX hommes, celui du *peuple* et celui de la *famille*, celui du temple et de la maison, de la place publique et de la prison. Il y a l'homme qui veut qu'un *monde* lui parle ou parler à un *monde*, et l'homme qui pleure de joie sur le berceau d'un enfant nouveau-né et qui sourit au premier bégaiement d'une bouche qui s'ouvre à peine. Il y a un homme par le monde qui a su et osé le verbe d'affranchissement de *toutes les femmes*, mais crois-tu donc que celui-là ne saurait pas donner sa vie *à une femme* ? et ce serait pourtant le même homme.

J'ai entendu chanter DIEU, le PERE et la MERE par un *Chœur*, et je les entendrai un jour célébrer par un PEUPLE, mais j'ai entendu aussi UNE voix qui m'a dit ô mon Père, embrassez-moi ! — mon oreille est faite pour le *Chœur* et pour *elle*. Voilà pourquoi l'homme-DIEU s'appelle le PÈRE, car le FILS n'eut pas de famille.

Le Père donne à ses enfants la leçon et l'exemple ; la leçon est finie, vient de la faire, voici l'exemple. Mais encore quelques mots de solfège

(1) Bibl. de l'Arsenal, ms. 7667, *Lettres du Père à F. David.*
(2) Le Père Enfantin était entré dans la prison de Sainte-Pélagie le 15 décembre 1832

à mon enfant qui chante. Dis-moi n'y a-t-il pas des notes qui par leur rapprochement, produisent une dissonance acre et rude, et qui pourtant au sein d'une même harmonie, se fondent ? mais il y en a d'autres aussi qui, même au milieu du plus vaste orchestre, de la plus large symphonie, semblent se chercher, et pour ainsi dire s'appellent, comme pour se retirer à l'écart, loin du bruit des instrumens, du tonnerre des voix, et murmurer leur harmonieuse intimité dans le silence. J'ai des cordes au cœur qui vibrent de ces deux manières, mon petit ; et toi, n'en as-tu donc pas ? et lorsque, dans la prison, les cordes de la *multitude* sont silencieuses, celles de l'intimité souffrent et se tendent, si elles ne sont pas doucement pincées.

J'ai envoyé à Drut un petit plan de notre prison, tu sais comment nous sommes logés et de qui nous sommes entourés, tu connais nos occupations et nos plaisirs ; comme ils ne varient guères, je n'ai pas grand chose à t'apprendre ; aussi ai-je donc plus à recevoir de toi qu'à te donner sous ce rapport ; il faut que je sache *où*, *comment*, et avec *qui* tu vis ; il faut que tu me dises ce que tu vois, ce que tu penses et qui tu aimes ; il faut que tu me dises si dans ce monde tout nouveau où je t'ai jeté, il te vient au cœur des bouffées d'harmonies nouvelles, si le peuple t'arrive à l'*âme* avec ses mille voix rudes de travail et de misère, si les marteaux, les scies, le bruit des roues, le sifflement du vent, t'envoient à l'oreille des accords nouveaux ; si cette variété d'objets, de formes, de sons divers, jetés comme pêle-mêle autour de toi, pour ainsi dire en desordre et dans une anarchie confuse, ne t'inspirent pas pourtant aussi une divine anarchie musicale que notre voix d'apôtre traverse et vient calmer.

Songe bien qu'ici, mon enfant, la seule musique que j'entende est celle des verroux et des clefs, ou bien le pas lourd des sabots de tristes prolétaires, qui se promènent dans une cour pavée, frappent le sol comme un métronome monotone, ou bien encore une Marseillaise beuglante dans les jours de fête, lorsque le malheureux républicain prolétaire a mouillé sa voix de quelques litres de gros vin.

Mais ce que je te demande par dessus tout, c'est *toi*, c'est ton cœur, je veux savoir ce qui s'y passe et comment il bat ; je veux rêver moi-même, d'après ce que tu me diras de toi, les chants qu'il prépare pour la venue de la M⌞RE ; je veux sentir à l'avance comment il dira : Ma M⌞RE, embrassez-moi ! comment il lui demandera, lui aussi, l'ÉPOUSE ; comment il fera bénir sa venue par la voix du PEUPLE. Je veux que tu me dises ce que tu ne dis à personne, si tu souffres, si tu pleures, si lorsque tu te trouves *seul*, tout *seul*, il te vient parfois au front une sueur d'impatience et d'ennui ; et ton courage, loin du PERE, ne se sent pas quelquefois faiblir et presque faillir, ce que tu fais alors pour te relever, pour être digne de l'amour qu'il a pour toi, et de celui qu'il te promet au cœur de la M⌞RE.

donne-moi aussi des nouvelles de ce pauvre Justus (1), souffre-douleur de la foi nouvelle, vie sans cesse brisée par elle-même, et se

(1) Le peintre Justus, qui avait amené David au saint-simonisme.



Félicien David.

D'après une caricature de l'époque ... ...

relevant sans cesse ; symbole de l'enfantement douloureux comme tu fus celui de l'heureuse et facile délivrance. rappelle-toi que tu n'eus qu'à marcher, te faire voir et entendre, toi, conduit par sa main *gauche*, et que lui entendait les mêmes voix qui répétaient avec joie tes chants, lui crier sans cesse : Cache-toi ! et sa vie fut de se cacher et pleurer, la tienne de te montrer et sourire — si tu ne gardais pas cette lettre pour *toi seul*, je désirerais qu'elle ne fut connue que *de lui*, et aussi de ce bon Rogé si sa vie n'est pas encore fixée, s'il n'a pas pris largement un parti, s'il souffre, car lui aussi a une part de douleurs sur ses larges épaules, vous êtes une de mes trinités saintes, mes enfants, votre vie est liée en moi comme vos travaux l'ont été au milieu de nous : Bon Rogé, Dieu t'a donné une rude épreuve, et tu l'as supportée de manière a avoir la récompense d'amour de la MÈRE, et la solide affection du PÈRE qui te bénit. embrasse Clorinde (1) pour moi je t'aime bien ; baise-la sur les yeux qu'elle m'a montré la dernière fois que je la vis, à travers les sombres grilles.

adieu, le courrier arrive, et il n'y a qu'une lettre d'Arlès (2), je ne suis pas content, et pourtant *ton père t'embrasse*, enfant.

Pe E. Ste-Pgie, 8 janvier 4.

Adresse : a felicien David
Maison des Saint-Simoniens
Place de la Liberté
A Lyon (Rhône)
[*Date de la poste : 9 janvier* 1833].



DAVID AU PERE ENFANTIN (3)

[*Lyon*] 9 *janvier* 1833.

Vous me croyez bien coupable, Père, à en juger par le châtiment que vous m'avez infligé lorsque vous m'aurez entendu, vous diminuerez peut-être ma peine. D'abord en arrivant à Lyon j'ai été attaqué de coliques assez fortes, ce qui m'a mis de mauvaise humeur, et je ne voulais pas vous écrire dans ces dispositions là. Ensuite pas un endroit un peu tranquille pour pouvoir écrire. Comment tenir dans une chambre où l'on fume, l'on chante, on rit, etc. D'ailleurs j'ai assez souffert de ce retard involontaire ; c'était comme un lourd fardeau qui me pesait sur le cœur... Me pardonnez-vous maintenant, Père ; si je savais qu'en subissant mon châtiment, vous ne m'en voudriez plus, je me ferais tirer les oreilles par le premier venu... mais non : mon ouïe musicale

(1) Femme de Rogé ; elle partit avec lui pour l'Orient, le 6 novembre.
(2) Arlès-Dufour (Jean-Baptiste), saint-simonien qui entretint toute sa vie une correspondance avec Enfantin. Né à Lyon, en 1798, gros industriel en soieries, il se fixa à Paris en 1853. Voir plus loin des lettre de lui.
(3) Ms. 7647, *Archives*, 5 (Copies de lettres), f. 422.

en souffrirait, ce qui ne déplairait pas à mes braves prolétaires ; la guerre contre les fausses notes serait moins acharnée. Cependant je me suis bien transformé depuis mon départ ; le père Barrault (1) doit vous l'avoir dit.

Le brave Roger tourne la roue comme un vrai démon, avec quel plaisir je l'ai embrassé ce bon ami ! Le mouvement musical se trouve un peu arrêté, car presque tous les chanteurs travaillent depuis le matin jusqu'au soir ; il ne faut pas songer à faire quelques répétitions, qui nous sont indispensables... Nous avons arrêté pour dimanche une matinée musicale chez Mme *Montgolfier*, pianiste à Lyon, il doit y avoir plusieurs artistes et amateurs, et des dames ; nous verrons l'effet.

Ils vous ont donc mis dans une vilaine prison toute humide, toute malsaine, vous, Père, vous qui avez annoncé au peuple la ruine de ses sales masures, pour lui donner des demeures magnifiques ; ils vous ont séparé de vos enfans, vous qu'ils aiment tant, vous qui les aimez bien davantage, ils seront bien contents vos juges, quand vous aurez réuni à votre famille, toutes ces têtes ardentes de républicains et de légitimistes, ils sont sans le savoir les instrumens de la Providence.

Oh ! la femme, la femme, quand vous comprendra-t-elle, Père.... J'attends ; mais souvent avec impatience ; il me passe des désirs brûlans.... j'ai soif d'amour, Père, j'ai bien soif.... Quand pourrai-je me désaltérer ? Celle que j'ai laissée à Paris n'était pas digne d'un apôtre, je ne boirai pas à sa coupe.... oh ! que j'ai besoin de puiser en vous de la patience, du calme, bien souvent, Père, dans des émeutes très graves qui s'élevaient chez moi, vous avez été le pacificateur.... Je pensais à vous, à vous seul, en prison, et mes sens se consolaient.... J'attendrai, Père, mes efforts, soutenus par votre exemple, ne seront pas inutiles peut-être.... Tandis que je donnerai aux travailleurs des chants rudes, mais entraînans, je chanterai quelque chose de doux, rempli de désir et d'attente à la femme ; elle saura en musique votre dévouement, votre amour, je lui dirai que vous l'appelez, que vous l'attendez, qu'elle se hâte, parce que vous souffrez, Père, et que vous souffrez beaucoup, vous aimez tant !....

Le père Barrault m'a donné de la poësie sur la prison du Père, je vais me mettre au travail, un de ces jours (2).... il est fort ennuyeux seulement de ne pas pouvoir travailler à l'aise... Mr de Saint-Didier, m'a offert de composer chez lui ; mais cela ne me va pas. Je crains toujours d'être dérangé moi-même... je tâcherai de me faire prêter un piano, et alors je me laisserai aller... je verrai vos yeux fixés sur moi ; et j'y puiserai des inspirations neuves.

Adieu, Père, je n'ose pas encore m'épancher tout-à-fait avec vous ;

(1) Emile Barrault, né à Paris en 1802, avocat et publiciste, fournit à David les paroles de plusieurs mélodies. Il fut député de l'Algérie en 1850 ; fit en 1855 un nouveau voyage en Orient avec de Lesseps. Il publia en 1833 à Lyon : 1833, *ou l'Année de la Mère*.

(2) Barrault écrit au Père Enfantin, de « Lyon, 22 février 1833 » (*Ibid.*, f. 123, v°) :

« David vous a écrit deux fois depuis Lyon, je lui ai fait part du passage de votre lettre. Le chant qu'il a composé sur votre prison a produit un grand effet sur toutes les personnes qui l'ont entendu ». Cf. le prospectus des *Mélodies* de *1833*, 3e livraison.

vous savez que je suis timide... j'en rougis quelquefois... Vous êtes si grand, cependant vous m'appeliez toujours *mon petit* ; et je pourrai, n'est-ce pas, vous dire tout ce qu'un fils dit à son père qu'il aime et qu'il respecte.

FÉLICIEN DAVID, apôtre.

Lyon, le 22 février.

1833 (1)

Je pars pour l'Orient. Sur les traces de BARRAULT, je vais au-devant de la MERE, près de laquelle je puiserai une nouvelle vie.

Mais avant de quitter cette France qui retient le PERE captif, je dois un adieu à l'Occident, car lui aussi m'a fourni de grandes pensées religieuses, et je l'aime. Je lui laisse les chants que sous l'inspiration du Père j'ai composés à Ménilmontant, et que mes frères et moi avons si souvent exécutés en face d'un public bienveillant et nombreux. Déjà ces productions, d'une époque que nous avons traversée, appartiennent à l'histoire, et Dieu m'a donné de pressentir une musique nouvelle.

Habitués que nous sommes à donner ce que nous possédons, nous ne faisons pas de spéculations : Cette musique sera donc donnée à un prix très peu élevé ; qu'on y songe pourtant, c'est le denier de l'artiste et de l'amateur au pèlerin que je demande en échange de mes œuvres ; car le 22 mars nous mettons à la voile.

L'ouvrage complet formera huit livraisons, comprenant ensemble vingt-deux morceaux.

1re LIVRAISON

Appel.
Salut.
Danse des astres.

IIe LIVRAISON

Prière du Matin.
Tout est mort.
Au Peuple.

IIIe LIVRAISON

Prière du Soir.
Soldats Ouvriers.
La Prison du PERE.

IVe LIVRAISON

Avant et après le repas (N° 1).
Le nouveau Temple.
Prise d'habit.
Prière du PERE.

(1) Ms. 7803. D'autres Saint-Simoniens publièrent des manifestes analogues avant de quitter la France ; ainsi, A. Rousseau, « croyant à l'égalité de l'homme et de la femme » Strasbourg, 5 mars 1833).

Ve Livraison

Peuple fier ! Peuple fort !
Gloire à celui.
Je ne veux plus être exploité.

VIe Livraison

Avant et après le repas (N° 2)
Frères, levez-vous !
Paris est là !

VIIe Livraison

Valses pr le piano { Mes Amours (1re série) / Ménilmontant (2e série) }

VIIIe Livraison

Pensées à Ménilmontant pour le piano.

Il se vendra 40 fr. Pour les souscripteurs dont les demandes arriveront après la publication de la 4e livraison, le prix sera porté à 50 fr.

On souscrit :

A LYON, chez Mme Duval, libraire, place des Célestins ;

MM. Nollez, rue Gentil,
Ferrol, rue Clermont,
Mazoyer, rue St-Pierre.

A MARSEILLE, chez M. Boisselot, marchand de musique.

A PARIS, chez M. Launer boulevart Montmartre.

Marchands de musique :
Pleyel, rue Grange-Batel.
Frère, pass. des Panoramas ;
Frey, place des Victoires ;
Paccini, boulevard des Italiens ;
Lemoine, rue des Fossés St-Germain des Prés ;
Meissonnier, rue Dauphine ;
Janet et Cotelle, rue Neuve des Petits Champs ;

Troupenas, éditeur de musique, rue St Marc-Feydeau.

La première livraison paraîtra le 3 Mars.

Félicien David, Compagnon de la Femme.

Lyon, Imp. de Perret.



F. DAVID A LAMY (1)

Mon cher Lamy

Je me porte très bien ici : je chasse, je fais de la musique. je suis content... les mesures de cordes pour les divans n'ont pas encore servi. tout sera't-il prêt a l'arrivée de madame Rogé ? (2)

(1) Ms. 7710.
(2) Clorinde Rogé.

Si tu savais où il y a des lettres pour moi, fais les moi passer.
regrettez vous bien tous deux les petits *cigaritos*. je suis bien faché quant à moi de ne pouvoir vous en faire ; vous êtes de charmants amis....
je vous embrasse dans toute la joie de mon âme
aDieu
je fais un morceau dans ce moment felicien David
Granal dit qu'il ressemble a *cordofan*.
Le fait est qu'il m'a été inspiré par lui
a cette occasion un baiser respectueux a Mlle Cordofan.

Adresse : Monsieur
Monsieur Lamy
ingenieur des haras
Le Caire.

[juillet 1834.]

ROGÉ A LAMY (1)

Mon cher Lamy, et vous aussi mon cher Maréchal, je vous expédie un courrier pour vous prévenir que ce soir, chez le général, *La prison du Père* ne sera pas chantée. Ainsi, dans le cas où vous auriez eu à vous gêner pour venir contribuer à son exécution, je pense que ma nouvelle vous mettra à votre aise.

Cela fait, je ne renonce pas encore au plaisir de vous voir ce soir et vous serre la main de tout cœur.

D. Rogé. [*Le Caire, septembre* 1834].

Dimanche.

Adresse : Monsieur
Lamy, ou Monsieur
Maréchal, voire
même Monsieur Alric



RETOUR EN FRANCE — LE DÉSERT
MELODIES ORIENTALES PAR FELICIEN DAVID COMPOSEES EN ORIENT (2)

MUSIQUE POUR PIANO PRIX NET : 15 FRANCS

La série des morceaux de Musique, publiés sous ce titre, forme l'histoire des impressions de l'auteur pendant un séjour de deux années dans le Levant. Aujourd'hui que tous les regards se portent vers la

(1) Ms. 7776.
(2) Ms. 7811. Ce prospectus fut publié en 1835, après le voyage d'Orient.

Méditerranée et les belles terres qui en dessinent le contour, le public accueillera sans doute avec empressement ces *Impressions de Voyage*, d'un nouveau genre, puisées dans ce pays.

Doué d'un sentiment exquis de la Musique, fortifié par des études sérieuses et riches déja de plusieurs productions qui ont été goûtées par les plus grands maîtres, le jeune auteur de ce recueil avait quitté la France en 1833, avec la ferme intention de la doter, à son retour, du fruit de ses émotions. Revenu depuis environ une année, il publie aujourd'hui la première partie de la collection qu'il doit à sa vie nomade.

Le titre de MELODIES n'a pas été adopté sans discernement. Les peuples, encore à demi barbares, qui pullulent dans le Levant, n'ont guère d'autre musique que quelques airs nationaux chantés à l'unisson : ils ignorent ce que c'est que l'HARMONIE. Les morceaux publiés n'étant souvent autre chose que des Souvenirs, des Thèmes populaires transportés sur le clavier, le titre de *Mélodies* était un hommage rendu à leurs auteurs primitifs et inconnus, et un moyen de cacher modestement au public le travail d'*Harmonie* qu'il a fallu faire pour rendre cette musique sauvage agréable à nos oreilles européennes.

Voici la liste des morceaux dans l'ordre où ils paraîtront successivement :

1re LIVRAISON Une Promenade sur le Nil.
Smyrne, à H.
Fantasia Harabi

2e LIVRAISON Fantasia Harabi
Prière, à H.
Adieux au Vieux Caire

3e LIVRAISON Egyptienne
Le Harem

4e LIVRAISON Aux Filles d'Egypte
Rêverie
A une Smyrniote

5e LIVRAISON A H.
Souvenir d'Occident
Anaïs
Une Plainte

6e LIVRAISON Une Larme de douleur
Rêverie
Un moment de bonheur

7e LIVRAISON Souvenir d'Egypte
A Henri Granal
Adieux à l'Orient

Tous les quinze jours une livraison sera publiée. Le prix net des vingt-deux morceaux, formant ensemble cent planches gravées, est de 15 fr. pour les souscripteurs.

Chaque livraison séparément sera marquée 5 fr.

On souscrit au bureau du JOURNAL DE LA BOURSE DE PARIS, rue Notre-Dame des Victoires, 16.

Les lettres et paquets non affranchis seront refusés.

FELICIEN DAVID AU PERE ENFANTIN

[*décembre* 1844

Père,

On me demande le nombre des places de balcon pour les Arabes, à retenir (1). Il faudrait se hâter ; car on retient déjà les places.

Veuillez, je vous prie donner la reponse au porteur.

Votre fils dévoué
f. DAVID.

Adresse : Monsieur Enfantin,
Rue Neuve des petits champs, 39
Paris.

[*même époque*].

Cher pere,

Je ne sais comment faire parvenir ces lettres et envois à leur adresse. Tirez-moi, je vous prie, d'embarras.

a vous de cœur,
felicien David

[184..-185..]

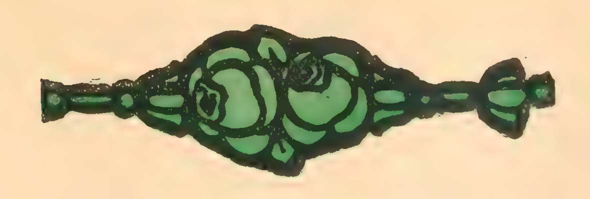
Cher pere,

permettez-moi de vous recommander un de mes anciens choristes, Mr Lavergne, il désirerait être employé dans un chemin de fer, et pour commencer il se contenterait de peu. Si vous pouviez faire quelque chose pour lui, vous me feriez plaisir et vous le tireriez d'embarras.

a vous de cœur,
felicien David

(*A suivre*). J.-G. PRODHOMME.

(1) Des chefs arabes, alors à Paris, assistèrent à la seconde audition du *Désert*, le 29 décembre 1844, au Théâtre-Italien.



PENSÉES D'AILLEURS

Pourquoi Wagner écrit-il le prélude de Reingold, en *mi* bémol au lieu de *fa* ? Afin qu'il y ait au moins un semblant de différence avec *l'Ouverture de la belle Mélusine* de Mendelssohn. Quel roublard de pouvoir faire durer le charme de ces deux premières mesures pendant des pages et des pages et le faire revivre à la fin du *Crépuscule* !



Oh ! orchestration de Meyerbeer ! J'assistais à l'*Africaine*, soudain des trilles de triangle que je pris chaque fois pour une sonnerie électrique tant ils étaient imprévus et inexplicables. Puis accompagnements de clarinette solo, l'entend qui peut. D'interminables chœurs *à capella* redescendant sur une note fausse. Et dans les moments culminants des rutilances de cornets à pistons.



La musique n'est que classification de bruits. Tout vacarme porte en soi l'harmonie future.

« Quelle différence, dit un jour, parlant de formes musicales anciennes, le spectateur indifférent au mélomane, quelle différence entre la fugue et la sonate ! Autant l'une est ennuyeuse autant l'autre est intéressante. » En effet quoi de plus charmant qu'une fugue cette fuite qui évite si ingénieusement les cadences à l'exception de quelqu'une de temps à autre, laissant à l'oreille taquinée un instant pour se ressaisir ?

Mais l'ennui de la sonate ! Vous avez un exposé, qui, même s'il ne vous plaît pas reviendra dans toute sa longueur. Des développements ou des variations qui dénaturent le thème quand il est beau, ne l'embellissent pas s'il est laid et qui font, la plupart du temps qu'on ne le reconnaît plus. — Prenez maintenant la fugue. Le thème est généralement caractéristique. Il revient de ci de là en surprise sur différents degrés de la gamme et non changé. Chaque fois sa venue fait un nouveau plaisir. On apprend à le connaître, à l'aimer. Il fait une tache de lumière au milieu du remuement général. C'est un vieil ami qu'on rencontre en voyage. Il ne fait pas que se montrer une fois seulement pour revenir ensuite dans un déguisement bon pour exercer l'œil d'un détective. Non ; c'est le plaisir de « l'air qu'on retient » comme dit le public, et chacun n'est-il pas un peu public à ses heures ?

Armande de Polignac.



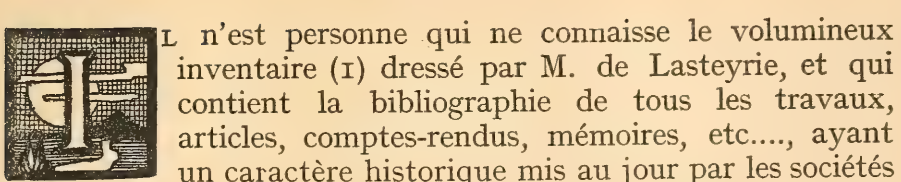




LA MUSIQUE

DANS LES SOCIÉTÉS SAVANTES DE LA FRANCE

DÉPOUILLEMENT BIBLIOGRAPHIQUE



IL n'est personne qui ne connaisse le volumineux inventaire (1) dressé par M. de Lasteyrie, et qui contient la bibliographie de tous les travaux, articles, comptes-rendus, mémoires, etc...., ayant un caractère historique mis au jour par les sociétés savantes depuis qu'il existe en France des compagnies de ce genre. Ce dépouillement, qui représente un labeur admirable, s'est arrêté en 1886, nous permettant d'apprécier sommairement l'effort accompli depuis deux cents ans environ et d'en parcourir aisément les résultats (2). Il constitue pour tout chercheur un guide sûr, un instrument de travail indispensable. Sans lui, il faudrait un véritable héroïsme pour s'aventurer dans la lecture de ces recueils innombrables, auxquels les tables manquent souvent et qui forment cependant une source précieuse de notre savoir historique.

Toutefois l'ampleur même de ce répertoire en rend le maniement fastidieux pour l'érudit en quête de musique. Et nous avons cru rendre les recherches encore plus aisées aux musicologues en groupant tous les articles épars qui traitent

(1) Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiées par les Sociétés savantes de la France. Paris, 1888, 4 vol. in-4°.

(2) La série nouvelle, (1886) déjà fort avancée n'est pas encore achevée. Nous la réserverons pour un dépouillement ultérieur.

ici d'un sujet musical. Il sont assez nombreux, 500 environ, et leur liste montre assez bien les préférence de l'archéologie française en cette matière. Les biographies tiennent ici une place prépondérente, et particulièrement celles des artistes (trouvères, troubadours, chansonniers) dont l'activité appartient encore à la littérature. La musique religieuse et tout ce qui se rattache à l'église (cloches, orgues) forme également une rubrique importante. Ces monographies lorsqu'elles sont locales et appuyées sur des documents d'archives pourront être consultées avec fruit et apporter leur contribution à l'histoire de la musique. Il serait fâcheux qu'elles demeurent à jamais ignorées. Ajoutons que ce présent dépouillement est simplement bibliographique, c'est-à-dire qu'il ne tient compte que des titres des articles, sans s'étendre au texte même de ces articles. Certes il y aurait grand intérêt à inventorier le contenu de tous ces bulletins des sociétés savantes, à en extraire jusqu'au moindre document musical. Mais un tel travail est encore malaisé en ce moment. Il faut aller au plus pressé et s'en tenir aux limites de la bibliographie proprement dite, nécessairement incomplète.

Un temps viendra sans doute où l'historien trouvera sur des fiches savamment classifiées toutes les indications que la science aura dispersées au hasard des publications, de jour en jour plus nombreuses. Notre *société internationale* s'est déjà engagée dans cette voie ; elle a pensé qu'il était de son devoir de se mettre à l'œuvre. Et, en réalité le travail qui suit est l'amorce d'une entreprise beaucoup plus vaste, qui consistera à dresser l'inventaire de tous les périodiques où il est question de musique et plus tard des livres de musique eux-mêmes. Au dernier congrès de la société à Bâle, les *sections* de Berlin, de Paris, et de Washington se sont mises d'accord pour mener à bien ce projet éminemment international. Notre collègue M. de la Laurencie, archiviste de la section, se trouve à la tête de la commission française chargée de ce dépouillement et sa compétence avisée nous garantit la réussite de ce projet. Nous avons bon espoir que dès l'année prochaine nos sociétaires trouveront au siège de la section, sous forme de fiches bibliographiques, un instrument de travail déjà fort précieux et fort apprécié.

J. ECORCHEVILLE.

TABLE DES ABREVIATIONS

A. B. A.............. Académie des Beaux-Arts. Séances publiques : S. P. Discours de funérailles : D. F. Séances : S.

Acad. Aix............ Mémoires de l'Académie des sciences, agriculture, arts, et belles lettres d'Aix (Aix,1819), in-8°.

Acad. Caen........... Mémoires de l'Académie de Caen, 1825, in-8°.

Acad. Cot............ Mémoires de la Société académique du Cotentin. Coutances, 1875, in-8°.

Acad. Marseille........ Mémoires de l'Académie des belles lettres de Marseille (Marseille, 1726), in-8°.

Acad. Montpel......... Mémoires de la section des lettres de l'Académie de Montpellier (Montpellier, 1847), in-8°.

Ac. Ar............... Mémoires de l'Académie d'Arras (Arras, 1831), in-8°.

Acad. Bord........... Recueil des actes de l'Académie des sciences, belles lettres et arts de Bordeaux, 1848, in-8°.

Ac. Boul............. Bulletin de la Société académique de Boulogne-sur-Mer.

Ac. Delph............. Bulletin de l'Académie Delphinale. Grenoble, in-8°.

Ac. Dijon............. Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon (Dijon, 1754), in-8°.

Ac. Lyon.............. Mémoires de l'Académie de Lyon (Lyon, 1845), in-8°.

Ac. Metz.............. Mémoires de l'Académie de Metz (Metz, 1828), in-8°.

Ac. Nantes............ Annales de la Société royale académique de Nantes (Nantes), in-8°.

Ac. R................ Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles lettres et arts de Rouen (Rouen, 1814), in-8°.

Ac. Toul.............. Mémoires de l'Académie de Toulouse (Toulouse), in-8°.

Agr. Nord............. Revue agricole du Nord (Valenciennes, 1849), in-8°.

Ann. Flam............ Annales du Comité flamand de France (Dunkerque, 1854), in-8°.

Ann. Norm............ Annuaire des cinq départements de l'ancienne Normandie (Caen, 1834), in-8°.

Ann. Or............... Annales de la Société des sciences, belles lettres, et arts d'Orléans (Orléans, 1819), in-8°.

Ann. Reims .... Annales de l'Académie de Reims (Reims, 1842), in-8°.

Ann. stat. Aube........ Annuaire administratif et statistique du département de l'Aube (Troyes, 1835), in-12.

Ann. Tours............ Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles lettres de Tours (Tours, 1821), in-8°.

Ant. Cal.............. Bulletin de la Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais (Arras, 1849), in-8°.

Ant. Côte-d'Or.........	Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or (Dijon, 1833), in-8°.
Ant. Fr................	Société des Antiquaires de France (Paris, 1817), in-8°.
Antiq. Norm..........	Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie (Caen, 1824), in-8°.
Ant. P................	Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie (Amiens, 1844, in-8°.
Archéol. Béz...........	Bulletin de la Société archéologique de Béziers (Béziers, 1836, in-8°.
Archéol. Nantes........	Bulletin de la Société archéologique de Nantes (Nantes, 1861), in-8°.
Archéol. Vend...........	Bulletin de la Société archéologique du Vendômois (Vendôme, 1862), in-8°.
Arch. Mos.............	Bulletin de la Société d'archéologie de la Moselle (Metz, 1858), in-8°.
Arch. Noy.............	Comité archéologique de Noyon. Comptes rendus (Noyon, 1862), in-8°.
Arch. Dij.............	Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuse du diocèse de Dijon (Dijon, 1883), in-8°.
Arch. S................	Comité archéologique de Senlis (Senlis, 1863), in-8°.
Arch. Saintonge........	Bulletin de la Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis (Saintes, 1876), in-8°.
Arts Fr................	Bulletin du Comité de la langue et des arts de la France (Paris, 1854), in-8°.
Ass. Bret..............	Bulletin archéologique de l'Association bretonne (Rennes, 1849), in-8°.
A. T. F...............	Bulletin de la Société des anciens textes français (Paris, 1875), in-8°.
A. T.-G.	Bulletin archéologique et historique de la Société du Tarn-et-Garonne (Montauban, 1869), in-8°.
Ath. Beau..............	Bulletin de l'Athénée du Beauvoisis, 1843, in-8°.
B. A. Caen............	Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen (Caen, 1856), in-8°.
B. A. S................	Bulletin de la Société archéologique de Sens (Sens, 1846), in-8°.
B. Ch..................	Bibliothèque de l'Ecole des Chartes (Paris, 1839), in-8°.
B. Soc. Allier..........	Bulletin de la Société d'émulation du département de l'Allier (Moulins, 1846), in-8°.
Bel. Let................	L'Académie royale des inscriptions et belles lettres (Paris, 1717), in-4°.
Bib. bret...............	Bulletin de la Société des bibliophiles bretons (Nantes, 1878), in-8°.
Bib. Val..............	Bibliographie Valenciennoise publiée par Grard, dans la *Revue agricole du Nord*, t. I, XXIX (Valenciennes, 1850).
Bull. Lot..............	Bulletin de la Société des études du Lot (Cahors, 1873), in-8°.
Bull. Mende..........	Bulletin de la Société d'agriculture, etc., de la ville de Mende (Mende, 1827), in-8°.
Bull. Sarthe..........	Bulletin de la Société d'agriculture de la Sarthe (Le Mans, 1833), in-8°.
Com. A...............	Bulletin du Comité d'histoire de la province ecclésiastique d'Auch (Auch, 1860), in-8°.

Com. Ant............. Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure (Rouen, 1868), in-8°.

Com. arts............. Bulletin archéologique publié par le Comité des arts et monuments (Paris, 1843), in-8°.

Com. Bord............ Compte rendu des travaux de la Commission des monuments historiques (Bordeaux, 1845), in-8°.

Com. Bourges......... Bulletin du Comité d'histoire et d'archéologie du diocèse de Bourges, 1867, in-8°.

Com.-Char.-Inf. .... Recueil des actes de la Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure, 1860, in-8°.

Com. flam............. Bulletin du Comité flamand de France (Dunkerque, 1857), in-8°.

Com. hist.-arts......... Bulletin du Comité historique des arts, monuments, archéologie, beaux-arts (Paris, 1849).

Congrès archéol........ Congrès archéologique de France. Séances tenues par la Société française pour la conservation des monuments historiques (Caen, 1847), in-8°.

Congrès de F.......... Congrès scientifique de France. (Le 1er eut lieu à Caen, 1833), in-8°.

D.-S................. Société de Statistique du département des Deux-Sèvres (Niort, 1839), in-8°.

Em. Cambrai.......... Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai (Cambrai, 1820), in-8°.

Et. Jap.............. Mémoires de la Société des études japonaises, chinoises (Paris, 1877), in-8°.

Fr. archéol............ Bulletin monumental de la Société française d'archéologie (Caen, 1834), in-8°.

Hist. Nord .... Bulletin de la Commission historique du département du Nord (Lille, 1843), in-8°.

H. P. I............... Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, 1875, in-8°.

H. Prot............... Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français (Paris, 1853), in-8°.

Inst. prov. Fr.......... Institut des Provinces de France (Limoges, 1867), in-8°.

Inv.................. *L'Investigateur*, journal de l'Institut historique de Paris, 1841, in-8°.

J. L. B................ Journal spécial des lettres, beaux-arts, des Sociétés littéraires et artistiques (Paris, 1834), in-4°.

Mél. bret.............. Mélanges historiques, littéraires et bibliographiques, publiés par la Société des bibliophiles bretons (Nantes, 1878).

Mém. Angers.......... Mémoires de la Société nationale d'agriculture d'Angers (Angers, 1846), in-8°.

Mém. Dunk........... Mémoires de la Société Dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et arts. (Dunkerque, 1853), in-8°.

Mém. Marne........... Mémoires de la Société d'agriculture du département de la Marne (Châlons. 1857), in-8°.

Mém. Sav............. Mémoires lus à la Sorbonne dans les séances extraordinaires du Comité des travaux historiques et des Sociétés savantes. Archéologie, histoire, beaux-arts (Paris, 1861), in-8°.

Miss. litt.......... Archives des missions scientifiques et littéraires (Paris), in-8°.
Pol. mus .... Bulletin polymatique des musiciens de Bordeaux 1802, in-8°.
R. Agen.......... Revue de l'Agenais et des anciennes provinces du Sud-Ouest (Agen, 1874), in-8°.
Rap. Ac. Caen.......... Rapport sur les travaux de l'Académie de Caen, 1811, in-8°.
Rép. Anjou .... Répertoire archéologique de l'Anjou (Angers, 1860), in-8°.
Rev. L. R.......... Revue des langues romanes (Montpellier, 1869), in-8°.
Rev. O.......... Revue de l'Orient, Bulletin de la Société Orientale (Paris, 1843), in-8°.
S. A. Laon.......... Bulletin de la Société académique de Laon (Laon, 1852), in-8°.
S. A. O.......... Société des Antiquaires de l'Ouest (Poitiers, 1835), in-8°.
Sc. Y.......... Bulletin de la Société des sciences de l'Yonne (Auxerre, 1847), in-8°.
Sc. Pau .... Bulletin de la Société des sciences et arts de Pau (Pau, 1841), in-8°.
S. D.-S.......... Société de statistique, sciences et arts des Deux-Sèvres (Niort, 1860), in-8°.
S.-et-M.......... Bulletin de la Société d'archéologie du département de Seine-et-Marne (Meaux, 1865), in-8°.
S.-et-O.......... Mémoires de la Société des sciences morales de Seine-et-Oise (Versailles, 1847), in-8°.
S. H. A.......... Société de l'Histoire de France. *Annuaire* historique (Paris, 1836), in-8°.
S. H. B.......... *Bulletin* 1834, in-8°.
S. H. Chat.-Thierr..... Société historique et archéologique de Château-Thierry (Château-Thierry, 1864), in-8°.
S. H. R.......... Société Havraise d'études diverses *Résumés Analytiques.* (Havre, 1834), in-8°.
S. H. P.......... *Recueil des publications.*
S. L. B.......... Annales de la Société libre des Beaux-Arts (Paris, 1830), in-8°.
S. Litt. Ain.......... Revue de la Société littéraire historique et archéologique du département de l'Ain (Bourg), in-8°.
S. P. Ac.......... Séances publiques des quatre Académies (Paris), in-4°.
S. Ph.......... Annuaire de la Société philotechnique (Paris, 1840), in-12°.
S. Ram.......... Bulletin trimestriel de la Société Ramond (Bagnères-de-Bigorre, 1866), in-8°.
Ste-Croix.......... Académie de Sainte-Croix d'Orléans (Orléans, 1865), in-8°.
S. St-Q.......... Société académique de Saint-Quentin (Saint-Quentin), in-8°.
Séances, Reims.......... Séances et Travaux de l'Académie de Reims (Reims, 1844), in-8°.
Soc. Ar.......... Mémoires de la Société royale d'Arras (Arras, 1818), in-8°.
Soc. Aveyron.......... Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron (Rodez, 1838), in-8°.

Soc. Beaune........... Mémoires de la Société d'histoire de Beaune (Beaune, 1874), in-8°.

Soc. Blois............. Mémoires de la Société des sciences et lettres de la ville de Blois (Blois, 1833), in-8°.

Soc. Charente.......... Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente (Angoulême, 1841), in-8°.

Soc. Corr............... Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze (Tulle, 1879), in-8°.

Soc. Doubs............ Mémoires de la Société d'émulation du département du Doubs (Besançon).

Soc. Edu............... Mémoires de la Société Eduenne (Autun, 1844), in-8°.

Soc. Fin............... Bulletin de la Société archéologique du Finistère (Quimper, 1873), in-8°.

Soc. Lille .... Mémoires de la Société des sciences et arts de la ville de Lille (Lille, 1806), in-8°.

Soc. Lor............... Société d'archéologie de Lorraine (Nancy, Bulletins, 1849), in-8° ; Mémoires, 1859, in-8° ; Journal, 1852, in-8°).

Soc. Mid............... Société archéologique du midi de la France (Toulouse). Mémoires 1832, Bulletin, 1869, in-8°.

Soc. ar. Montpellier..... Mémoires de la Société archéologique de Montpellier (Montpellier, 1840), in-8°.

Soc. Mor............... Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie (Saint-Omer, 1833), in-8°.

Soc. Morb.............. Bulletin de la Société archéologique du Morbihan (Vannes, 1857), in-8°.

Soc. Nancy .... Mémoires de la Société des sciences de Nancy (Nancy, 1847), in-8°.

Soc. Nord .... Mémoires de la Société d'agriculture du département du Nord (Douai, 1806), in-8°.

Soc. Pér............... Bulletin de la Société historique, du Périgord (Périgueux, 1874), in-8°.

Soc. St.-Lô .... Notice de la Société du département de la Manche (Saint-Lô, 1851), in-8°.

Soc. sav................ Revue des Sociétés savantes des départements (Paris, 1854), in-8°.

Soc. Savoie .... Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire (Chambéry, 1856), in-8°.

Stat. Marseille......... Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille (Marseille, 1837), in-8°.

Sté. Alp. Mar......... Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes. (Nice, 1865), in-8°.

Sté. Aube............. Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles lettres du département de l'Aube (Troyes, 1822).

Sté. Cannes............ Mémoires de la Société des sciences naturelles, des lettres et des beaux-arts de Cannes (Cannes, 1869), in-8°.

T.-G.................. Recueils de la Société des sciences, belles lettres et arts du Tarn-et-Garonne (Montauban, 1868), in-8°.



DÉPOUILLEMENT DES ARTICLES

Généralités

ANONYME. Hôtel des comtes de Champagne ou Maison des Musiciens, à Reims. *Com. arts*, t. II., p. 39 ; t. IV, p. 23.

ANONYME. Musique et Musiciens au moyen âge. *Com. arts* t. III, p. 210.

BACHE-LATOUR. Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition. *Inv.*, t. I, 1841, p. 389-432.

BARBIER (P.). Etude sur notre ancienne poésie. (Pastorale du XVI-XVII[e] s.) *An. Soc. d'Em. de l'Ain*, 5[e] année, 1872, p. 176.

BEAULIEU. Mémoire sur l'origine de la musique. *D. S.*, t. XX, 1858-59, p. 123.

BOTTÉE DE TOULMON. Histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. *Congrès hist. européen.* Paris, 1836 ; in-8°, p. 264-278.

CARLEZ (J.). L'enseignement du chant en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècle *B. A. Caen*, t., VI, 1879, p. 61.

CARLEZ. (J.). Les trois Stabat de Palestrina, Pergolèse et Rossini *B. A. Caen*, t. III, 1863, p. 183.

CATRUFO. Mémoires sur les phases de l'art musical de Palestrina à Rossini *Inv.*, t. X, 1850. p. 33.

CÉNAC-MONCAUT. Histoire des chanteurs et artistes ambulants. *Inv.*, 1863, p. 289-320 ; 1867, p. 321-348.

CHORON (A.). Rapport présenté au nom de la section de musique. *A. B. A. (S.)*, 1812, in-4°.

CLÉMENT. (A.). Influence de la musique sur l'éducation. *S. L. B.*, t. XIX, p. 38-80.

COLOMBAT. Influence du rythme sur l'homme et sur les animaux. *S. Ph.*, t. II, p. 113.

COUSSEMAKER. (E. de). Harmonistes des XII[e]-XIII[e] siècle. *Bel. Let.*, 1864, p. 138.

COUSSEMAKER (E. de). Plan d'un projet d'instruction sur la musique. *Arts Fr.*, t. III, p. 364.

DELAIRE. De la marche de l'art musical et de la confusion des genres en musique. *S. L. B.*, t., VII, p. 12 (2[e] Partie).

DELAIRE. Histoire de la romance. *S. L. B.*, t. X, p. 36-66.

DUBOR (G. DE). Musique de l'avenir. *Bib. de l'alliance scientifique universelle.* Paris, 1894, in-8°, p. 19-32.

DUFOUR (G.). Esquisses musicales. *Inv.* 1883, p. 196-224.

FANART (L.). Discours sur la nécessité d'étudier la musique dans son histoire. *Ann. Reims*, t. II, 1843, p. 217.

FAYET. Une révolution en Italie (souvenirs du chanteur Duprez) *S. L. B* t. XXVI, p. 80-133.

FEUQUIÈRES (A. DE). Les chants du XIII[e] siècle. *Procès-verb. de la Société archéol. d'Eure-et-Loir*, t. V, 1876 p. 284.

LABAT (J.-B.). L'art du chant au XVIII[e] siècle, Porpora et ses élèves. *T. G.*, t. II, p. 155-210.

LE PRÉVOST. Essai sur les romances

historiques du moyen âge. *Ac. R.* 1814, p. 111 ; 1817, p. 117.

MAGNIEN. Résumé historique de la musique en France. *Ath. Beau,* t. III, p. 413.

MALHERBE (A.). Discours sur la musique *Ac. Metz,* t. XXXI 1850, p. 1.

MERCADIER (E.). Etude sur l'histoire de l'acoustique. *T. G.* t. IV, p. 261.

MELLINET (C.). Quelques réflexions sur l'histoire de la musique. *Ac. Nantes,* t. XIV, 1843, p. 291.

MIEL. De la symphonie, des symphonies de Beethoven. *S. L. B.*, t. II, 1832, p. 17-27.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Considérations sur les Beaux Arts. *S. P. Ac.* t. I, III, IV, V, VI, XI, XII, XIII, XVII.

SABATIER. Considérations philosophiques sur le chant. *Mém. sav.* (Hist.), t. II, p. 97.

SAINT-SAENS. Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la musique. *S. P. Ac.* t. LXVII, p. 65.

TIERSOT (J.). Audition de musique de la Révolution *Sté historique* (*Cercle St-Simon*) Bulletin, t. IV, 1886, p. 4 (XVIIe fasc.)

TORCHET. Essai sur l'histoire de la musique des Francs (époque mérovingienne). *S. et M.* t. III, 1866, p. 77-88.

VERTUS (A. DE). Erreurs touchant l'origine de la versification française démontrée par l'étude des trouvère *S. H. Chat. Thier.* t. III, 1866, p. 21.

Biographie

A

ANONYMES. Ménestrels de la ville de Lille aux XVe-XVIe siècles. *Arts Fr.*, t. III, p. 398.

ARLATAN DE LAURIS. Note sur Rambaud Vaqueiras tombadour. *Acad. Aix,* t. III, 1827, p. 330.

AZAIS (G.). Les troubadours de Béziers *Archéol. Béz.* 1re série, t. I, 1858, p. 80.

BECKER (Georges). Goudimel et son œuvre. *H. Prot.*, t. XXXIV, p. 337-360.

BERNADAU (P.). Sur un tombadour bordelais. (Aymeric de Belvezer.) *Pol. Mus.*, 1808, p. 398.

BLOWITZ (Oppert de). Sur les travaux allemands relatifs aux troubadours *Congrès de F.* (Aix), t. LIV, 1866, p. III.

BONALD (V. DE). Notice hist. sur les poésies et les troubadours dans le Rouergue aux XIIe et XIIIe siècles. *Soc. Aveyron,* t. II, 1839, p. 13.

BONNET (J.). Derniers jours de Lefebvre d'Etaples. *H. Prot.*, t. XI, p. 211-216.

BOUCHARD. Sur les troubadours Bernard de Ventadour et Bertrand de Born. *Inst. prov. Fr.*, 1867, p. 12.

CASTAN. Sur Claude Goudimel *Soc. sav.*, 1874, 2e série, p. 480 et 482.

CASTAN. L'éducation musicale de Guillaume Dufay. *Soc. Doubs.* 5e série, t. IV, p. 217.

CASTAN. Guillaume Dufay à l'église Saint-Etienne de Besançon. *Soc. Doubs,* 5e série, t. III, p. 287.

CASTAN. Une date de la vie de Claude Goudimel. *Soc. Doubs,* 4e série, t. X, p. 522.

CARLEZ. Le chant de Guillaume de Fécamp et les moines de Glastow (XIe siècle). *Acad. Caen,* t. XXXI, 1877, p. 233.

CARLONE (A). Le troubadour Raymond Féraud. *Sté. Alp. Mar.*, t. II, 1873, p. 5.

CAYLUS (DE). Guillaume de Machaut, poète et musicien. *Bel. Let.* (mém.), t. XX, 1753, p. 399-440.

CHARVET (G.). Les troubadours d'Alais au XIIe siècle. *Mém. de la Soc. scient. d'Alais,* t. XII, 1880, p. 1 9.

COUSSEMAKER (E. DE). Hucbald et ses traités. *Soc. Nord,* 1841, p. 171.

COUTURE (L.). Un troubadour bajadais du XIVe siècle. *Revue de Gascogne,* t. XV, p. 338.

DEVONCOUX (A.). Note chronologique sur les grands chantres de l'église d'Autun. *Soc. Edu.*, t. I, p. 137.

DINAUX (A.). Notice sur les trouvères

de la Flandre, *Congrès de F.* (Douai), t. III, 1836, p. 576.

FAGE (E.). Eustorgue de Beaulieu, musicien du XVIe siècle. *Soc. Corr.*, t. II, p. 96 et 300.

FAURIEL (F.). Troubadours. *Hist. littéraire de la France*, t. XXII, 1852, p. 167-258, 889-946.

GRARD (E.). Josquin Després *.Bib. Val.*, t. III, p. 46.

GRARD (E.). Jean Bonmarché compositeur (1520). *Bib. Val.*, t. III, p. 301.

HELLOT (A.). « Récits d'un ménestrel de Reims » (Bib. de Rouen, XVe siècle). *Soc. Sav.*, t. II, 1881, p. 330.

HERON (A.). Chansons de Roger d'Andeli, trouvère du XIIIe siècle (musique). Rouen, 1880 et 1883, 2 vol. in-8° (*Société rouennaise des bibliophiles*).

LADOUCETTE (DE). Le troubadour G. de Cabestaing. *Ant. fr.*, t. X, p. 227.

LA RUE (DE). Sur les bardes armoricains dans le moyen âge. *Rap. ac. Caen*, 1816, p. 264.

LEFEBVRE (Ch. A.). Biographie cambrésienne : Guillaume Dufay (1474). *Em. Cambrai*, t. XXXI, p. 381.

LÉVY (Emile). Le troubadour Paulet, de Marseille. *Rev. L. R.*, t. XXI, p. 261.

MARCHEGAY (P.). Gages d'un organiste, herpeur et tabourin de René d'Anjou (1465). *Soc. Sav.*, 1866, p. 505.

MARMIER (G.). Sur le troubadour Raymond Jourdan. *Soc. Per.*, t. VIII, p. 409.

MAS-LATRIE (DE). Guillaume de Machault. *B. Ch.*, t. XXXVII, p. 445 ; t. XXXVIII, p. 188.

MAS-LATRIE (de). Guillaume de Machault et la prise d'Alexandrie. *Bel. Let.* (comptes rendus), 1877, p. 45.

MEUNIER. Bertrand de Born. R. de Vaquéiras. *Inv.*, 1879, p. 19 et 349.

MEYER (P.). Derniers troubadours de Provence. *B. Ch.*, t. XXI, p. 412.

MEYER (P.). Troubadours (XIIIe-XIVe siècle). *Hist. littéraire de la France*, 1898, t. XXXII, p. 57-77.

NOULET. Etude sur quelques troubadours : (B. de Panassac ; G. d'Alaman, XVIe siècle). *Ac. Toul*, 1852, p. 85 et 404.

PARIS (Paulin). Trouvères et chansons de Geste. *Hist. littéraire de la France*. Paris, t. XXII, 1852, p. 259-756 ; t. XXIII, 1856, p. 512-831 ; t. XXV, 1869, p. 507-618 ; t. XXVI, 1873, p. 1-387.

PLUQUET (F.). Mémoire sur les trouvères normands. *Antiq. Norm.*, t. I, 1825, p. 368.

POUGIN (A.). Rode (1774-1830). *Ac. Bord.*, t. XXXIVe, ann., p. 381 et 444.

SABATIER (T.). Le troubadour Jaufre Rudel (XIIe siècle). *Bull. académie de Nîmes*, t. XXXVI, 1881, p. 51, et mémoires id., t. XLV, 1881, p. 119.

SABATIER (T). Sur le troubadour nommé le Moine de Montaudon, *Bull. académie de Nîmes*, t. XXXIII, 1878, p. 35.

SAUVAGE. Dissertation sur le joueur de flûte C. Gracchus, *Ac. Toul*, 1848, p. 328.

TOURTOULON (Ch. de). Les derniers troubadours de la Provence. *Rev. L. R.*, t. IV, 1873, p. 386.

WAILLY (N.). Récits d'un ménestrel de Reims (XIIIe siècle) (Paris, 1876, in-8°), 332 p.

B

ANONYME. Lettres de l'abbé Lebeuf. *Bull. des arch. diocésaines de Sens*, (1867), in-8°, p. 85-117.

ANONYME. La mort de Lefébvre d'Etaples. *R. Agen*, t. X, 1883, p. 383.

ANONYME. Acte de décès de Rode le violoniste. *R. Agen*, t. XI, 1884, p. 86.

ANONYME. Eloges de M. Le Clair, musicien (extr. du Nécrologue). *Archives.... du département du Rhône*, t. XIV, 1831, p. 278.

ANONYME. Sur Mozart. *Pol. Mus.*, 1810, p. 232.

ANONYME. Philidor (1726-1795). *Pol. Mus.*, 1811, p. 155.

ANONYME. Notice sur Massillon et Rameau. *Pol. Mus.*, 1813, p. 163.

ANONYME. Jean Sébastien Bach. (Bibliogr.). *Polybiblion*. Paris, 1868, in-8°, p. 124-183.

ALEXANDRE (A.). Eloges de P. Monsigny. *Soc. ar.*, t. II, 1819, p. 37.

BASTARD (L. de). Lettres de l'abbé Lebeuf. *Sc. Y.*, t. XIII, p. 92-133.

BEAUREPAIRE (Ch. de). Les ménétriers de Rouen. *B. Com. S.-Inf.*, 1898-99, t. XI, p. 170-192.

BEAUREPAIRE (Ch. de). Notes sur Salomon de Caus (1617-1635). *Soc. Sav.*, 1871, 2e sem., p. 219, 231, 236.

BENOIT. Lettres de l'abbé Lebeuf. *Sc. Y.*, t. XV, p. CX. t. XVIII, 3e partie, p. XXXVI.

BERNADAU. Sur M. Beck, musicien, (1723-1809). *Pol. Mus.*, 1810, p. 56.

BERNADAU. P. Gaviniez, (1726-1800), *Pol. Mus.*, 1808, p. 115.

BOYER FR. Marc, maître de chapelle au Mans, (1753-1819), *Bull.Sarthe*, t. IX p. 415.

CARLEZ. Quelques musiciens de Rouen Boyvin, Broche, Exaudet, Chapelle. *Acad. Caen*, 1885, p. 312.

CARLEZ. Malherbe et les musiciens. *Acad. Caen*, t. XXXVII, p. 193.

CARLEZ Pierre et Thomas Corneille librettistes. *Acad. Caen*, t. XXXVI, p. 137.

CARLEZ La musique et les musiciens dans Rabelais. *Acad. Caen*, t. XXIV, p. 130.

CARLEZ Les Hotteterre. *B. A Caen*, t. V, 1878, p.409

CARLEZ Grimm et la musique de son temps. *Acad. Caen*, t. XXVI, p. 199.

CASTAIGNE (E.). Un abbé de Baignes musicien (XVe siècle.) *Soc. Charente*, t. V, 1851, p. 195.

CASTAN. Note sur J.-B. Bésard. luthiste. *Soc. Doubs*, 5e série, t. II, p. 25.

CASTAN. Date de la mort du compositeur Pierre de Manchicourt (1564). *Soc. Sav.*, 1883, t. II, p. 112.

CARRÉ. L'abbé Lebeuf. *Sc. Y.*, t. XIV, p. 15-43.

CONDORCET. Eloge de Huygens. (1629-1695). *Eloges des Académiciens*. (*Ac. sc.*). Paris, 1773, t. XII p. 104

COURAT. Lettre de l'abbé Lebeuf. *Sc. Y.* t. XXXV, p. XXXII, 3e partie.

CHALLE (A). Des œuvres musicales de l'abbé Lebeuf. *Sc. Y.*, t. V, p. 57-176.

CHANDENIER. Traité passé par l'abbé Lebeuf avec des libraires (1750). *Sc.Y.*, t. XXXVI, 3e partie, p. XI.

CHARDON (H.). Noëls de J. Daniel, dit Mitou, organiste de Saint-Maurice (1520-1530). *Bull. Sarthe*, t. XXII, p. 335, 400 et 490.

CHEREST (A.). Notice sur les musiciens du département de l'Yonne. *Sc. Y.*, t. IV, p. 29-54 ; t. VI, p. 21-58.

CONSTANTIN (A.). Sur Nicolas Martin, auteur des *Noëlz et chansons* (1555.). *Congrès des Sociétés savantes Savoisiennes*, t. I, 1878, p. 94.

DESROUSSEAUX (A.). Brûle-Maison, chansonnier (1670-1740). *Soc. Lille*, 1883, p. 235.

DUBOULLAY. Eloge de M. Titon du Tillet. (1677-1762). *Ac. R.* (année 1761-1770). 1817. p. 256-258.

FAIGNEZ (G.). Les ménétriers parisiens. *H. P. I.* (bull.). 1875, p. 103-104.

FRERET (N.). Eloge de Burette. (1665-1747). *Bel.-Let.* (hist.), t. XXI, p. 217.

GRARD. (E.). Etienne Barrière (1748-1818). *Bib. Val.*, t. XIV, p. 270.

GRARD (E.). Bertaut, violoncelliste. *Bib. Val.*, t. VII, p. 230.

GRARD (E.). Nicolas Desquesnes. (1632). *Bib. Val.*, t. IV, p. 357.

GRARD (E.). Pierre Maillart (1550-1622). *Bib. Val.*, t. IV, p. 160.

GUERLE (DE). Don Juan et ses origines littéraires. Fragment de la vie de Mozart. *Soc. Nancy*, 1883, p. 102.

HALÉVY. L'organiste J.-J. Fronberger (1637-1695). *S. P. Ac.* XXXVII p. 77.

HUET (F.). Etudes sur les différentes écoles de violon de Corelli à Baillot. *Mém. Marne*, t. XXIII, 1878, p. 275.

JACQUINET (P.). François Hoffman (1760-1828). *Soc. Nancy*, 1878 ; p. XLV.

JACQUOT (A.). Annoblissement

d'artistes lorrains (XV[e]-XVIII[e] siècle). *Mém. sav.*, (*Bx-Arts*) t. IX, p. 116.

JARRIN (Ch.). Brossard de Montaney et les Noëls bressans. *An. Soc. d'Em. de l'Ain*, t. VIII, 1875, p. 334.

LABAT (J.-B.). Les organistes français du XVIII[e] siècle, *T. G.*, t. III. p. 315-336.

LA FAGE (A DE). J. Haydn. *S. L. B.*, t. X, p. 67.

LA FAGE (A. de). Joseph Baini. *S. L. B.*, t. XIV, p. 32.

LAMBERT (E.). Etude sur Béranger *Ac. Nantes*, t. XL, 1870, p. 15.

LANGLOIS. Revue des maîtres de Chapelle et musiciens de la métropole de Rouen. *Ac. R.*, 1849, p. 199-227.

LECAT. Eloge du Père Castel (1688-1761) *Ac. R.* (année 1761-1770), 1817, p. 236.

LHUILLIER (Th.). Artistes français relevés sur documents des archives de Brie *Soc. sav.*, 1872, 2[e] sem. p. 489, 494 ; 1876, 2[e] sem. p. 207 ; 1880, t. II, p. 247 ; 1882, t. II, p. 20.

LHUILLIER (Th.). Notice sur quelques musiciens de la Brie *S. et M.*, t. V, p. 317-340.

LORIQUET (Ch.). Les artistes rémois (notes d'archives). *Séances Reims* t. 38, p. 108 et 42, p. 145.

MARET. Eloge historique de Rameau. *Ac. Dijon*, 1766, in-8°.

MÉHUL. Sur Grétry. *A. B. A.* (*D. F.*). 1813, p. 1.

MIEL. Notice sur Garat (1764-1823). *Em. Cambrai*, t. XVII, p. 83.

MIEL. Notice sur Duport le jeune (1749-1819). *S. L. B.*, t. VII (2[e] partie), p. 68-92.

MIEL. Chr. Gluck. *S. L. B.*, t. IX, p. 45.

POUY (F.). Requête par Boyeldieu, « roy des violons du royaume, » en 1772, à Amiens, *Soc. sav.* t. II, 1880, p. 285.

PRON. Lettre de l'abbé Lebeuf. *Sc. Y.*, t. XXXIX, 3[e] partie, p. LII.

QUANTIN. Lettre de l'abbé Lebeuf. *Sc. Y.*, t. XXVIII, 3[e] partie p. XXIII.

READ (Charles). Sur la mort de Salomon de Caus. *H. Prot.*, t. XI, p. 301 et 406.

ROBIN. Etude sur Lulli. ***Bull. Soc. académique de Poitiers.*** (Poitiers), in-8° ; t. XXVI, 1870, p. 49, 71, 103, 146, 207, 230; t. XXVII, 1871, p. 10 et 51.

SUTAINE (M). Notes biographiques sur des artistes rémois. *Séances Reims*, t. X, p. 104.

TRICOU (G.). Claude Rafi « fleustier ». *M. Soc. H. Lyon*, 1898, t. XVII, p. 265.

TRICOU (G.). Les deux Layolle et les organistes lyonnais du XVI[e] siècle. *M. Soc. H. Lyon*, 1896-97, t. XVII, p. 229-264.

THÉRY. Titon du Tillet (1677-1762), *Mém. sav.* (histoire), t. III, p. 409.

VASSEUR (J.). Notice sur Collin de Blamont, (1690-1760). *S. et O.*, t. XII, p. 373-385.

C

ANONYME. Notice sur Bottée de Toulmon (1797-1850). *Com. hist. arts.* t. II, p. 125.

ANONYME. F. Paer (1771-1839), *Journal de l'Institut Historique*, t. X, 1839, p. 139-184.

ANONYME. Auguste Vény, musicien (1801-1878). *Soc. Edu*, t. VIII, p. 515.

BAZIN. Notice sur Carafa. *A. B. A.* (*S.*), 1873, in-4°.

BERTON. Sur Catel. *A. B. A.* (*D. F.*), 1830, p. 1.

BERTON. Sur Boieldieu. *A. B. A.* (*D. F.*), 1834, p. 4.

BERTON. Sur Lesueur. *A. B. A.* (*D. F.*), 1837.

BERTON. Sur Paer. *A. B. A.* (*D. F.*.), 1839, p. 5.

BEULÉ (E.). Sur Auber. *A. B. A.* (*D. F.*), 1871, p. 5.

BEULÉ (E.). Eloge de Meyerbeer. *A. B. A.* (*S. P.*). 1865, p. 17 ; *A. B. A.* (*D. F.*), 1864, p. 1.

BEULÉ (E.). Notice sur Halévy. *A. B. A.* (*S. P.*), 1862, p. 39.

BEULÉ (E.). Eloge de Rossini. *A. B. A.* (*S. P.*), 1869, p. 25.

Carafa de Colobrano. Sur Paer. *A. B. A.* (*D. F.*), 1839, p. 1.

Carlez. Notice sur Gravrand, violoniste caennais (1770-1854). *B. A. Caen*, t. III, 1863, p. 379.

Carlez. Choron, sa vie et ses œuvres. *B. A. Caen*, t. VI, 1879, p. 451.

Carlez. L'œuvre d'Auber (1782-1871). *Acad. Caen*, t. XXIX, 1875, p. 152.

Carlier (J.-J.). Victor Dourlen, compositeur *Mém. Dunk.*, t. IX,, p. 512.

Charles (L.). Lettres inédites de Béranger (1848-1854). *Bull. Sarthe*, t. XIV, p. 324.

Chateauneuf (A. de). Le pianiste Hermann, au château de l'Ermitage. *Bull. Sarthe*, t. IX, p. 190.

Cherubini. Sur Boieldieu. *A. B. A.* (*D. F.*), 1834, p. 5.

Cherubini. Sur Catel. *A. B. A.* (*D. F.*), 1830, p. 3.

Couder. Sur Halévy. *A. B. A.* (*D. F.*), 1862, p. 1.

Daniel (L'abbé). Eloge d'Alexandre Choron (1771-1834). *Acad. Caen*, t. V, 1845, p. 401.

David (Félicien). Notice sur Berlioz. *A. B. A.* (*S.*), 1870, in-4°.

Delaborde (H.). Discours au centenaire de Boieldieu. *A. B. A.* (*S.*), 1875, in-4°.

Delaborde (H.). Eloge de Reber. *A. B. A.* (*S. P.*), 1884, p. 49.

Delaborde (H.). Eloge d'Auber. *A. B. A.* (*S. P.*), 1875, p. 37.

Delaborde. Sur Bazin. *A. B. A.* (*D. F.*), 1878, p. 1.

Delaire. Notice sur Reicha (1770-1836). *S. L. B.*, t. VII (2e Partie), p. 103.

Delibes (L.). Notice sur Massé. *A. B. A.* (*S.*), 1885, in-4°.

Rozoir (du). Pierre Baillot (1771-1841). *S. L. B.*, t. XII, p. 56.

Esnault (J.). Deux lettres d'Auber. *B. A. Caen*, t. V, 1878, p. 426.

Garnier Sur Boieldieu. *A. B. A.* (*D. F.*), 1834, p. 1.

Garnier. Rapport sur les.... compositions musicales. *A. B. A.* (*S. P.*), 1818, p. 21-34.

Garnier. Sur Reicha. *A. B. A.* (*D. F.*), 1836, p. 1.

Garnier. Sur Lesueur. *A. B. A.* (*D. F.*), 1837.

Gautier (L.-E.). Eloge d'Alexandre Choron. *Acad. Caen*, t. VI, 1847, p. 3.

Gilbert (T.). Sur Clapisson. *A. B. A.* (*D. F.*), 1866, p. 1.

Guillaume (E.). Sur Berlioz. *A. B. A.* (*D. F.*), 1869, p. 1.

Halevy. (F.). Sur Cherubini. *A. B. A.* (*D. F.*), 1842, p. 7.

Halévy (F.). Notice sur A. Adam. *A. B. A.* (*S. P.*), 1859, p. 49 ; *A. B. A.* (*D. F.*), 1856, p. 1.

Halévy (F.). Notice sur G. Onslow *A. B. A.* (*S. P.*), 1855, p. 4.

Hittorff Notice sur E. Miel. *S. L. B.*, t. XIII, p. 131.

Jaba (A.). Ghévri et ses chansons. *Athénée oriental.* (*Bulletin.*), t. I, 1881, p. 160.

Jouy (de). Sur Catel. *A. B. A.* (*D. F.*), 1830, p. 4.

Labat. Bellini (1802-1835). *Ac. Bord.* t. XXVI, p. 511.

Lachèse (E.). Edouard Mangeon maître de chapelle de la cathédrale d'Angers. 1867. *Rép. Anjou*, (1867), p. 132.

Lafage (A. de). Etude sur Garat, Lays et Martin. *S. L. B.*, t. X, p. 227-280.

Lafage (A. de). Giacomo di Turitto (Tritto), compositeur. *S. L. B.* t. XI, p. 332.

Lafage (A. de). Bocquillon Wilhelm (1781-1842). *S. L. B.*, t. XII, p, 212.

Lafage (A. de). Zingarelli (1752-1837). *S. L. B.* t. VII, p. 158-186.

Le Breton (J.). Notice sur Grétry. *A. B. A.* (*S. P.*), 1814, p. 1-34.

Le Breton (J.). Notice sur J. Haydn. *A. B. A.* (*S. P.*). 1810, p. 1-39.

Lefuel. Sur Kastner (G.). *A. B. A.* (*D. F.*), 1867, p. 1.

Loiseau de Morisel. Alexis de Garaudé (1779-1852). *S. Ph.*, t, XVII, p. 144.

Lomonnier (H.). Romagnesi, com-

positeur de romances (1850). *S. Ph.*, t. XIV, p. 140.

MAGNIEN (V.). Notice sur N. Paganini. *Ath. Beau*, t. I, p. 226.

MAGNIEN (V.). Etude sur G. Rossini. *Ath. Beau*, t. I, p. 159.

MAGNIEN (V.). Etude sur Mendelssohn. *Ath. Beau*, t. III, p. 249.

MAGNIEN (V.). Etude sur Ch.-M. de Weber. *Ath. Beau*, t. II, p. 232.

MASSÉ (V.). Notice sur Auber. *A. B. A.* (*S.*), 1875, in-4°.

MASSENET. Notice sur F. Bazin. *A. B. A.* (*S.*), 1879, in-4°.

MÉHUL. Rapport sur les travaux d'émulation des pensionnaires de Rome. *A. B. A.* (*S. P.*), 1808, p. 19.

MIEL. Notice sur A. Nourrit (1802-1839). *S. L. B.*, t. VIII, p. 72.

MIEL. Pierre Garat. *S. L. B.*, t. X, p. 203-268.

NEYRAT (H.). A propos d'une messe inédite de Méhul. *Ac. Lyon*, 1884, p. 17.

PHELIPPES. Notice sur Beauvarlet-Charpentier (1766-1833). *S. L. B.*, t. IV, p. 86.

QUATREMÈRES DE QUINCY. Notice sur Méhul. *A. B. A.* (*S. P.*), 1819, p. 25-46 ; *id.* (*D. F.*), 1817, p. 1.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Notice sur Paisiello. *A. B. A.* (*S. P.*), 1817, p. 1-18.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Notice sur Monsigny. *A. B. A.* (*S. P.*), 1818, p. 35-48 ; (*D. F.*), 1817, p. 1.

Rapport sur les pensionnaires de Rome. *A. B. A.* (*S. P.*) 1808-1885.

REYER. Notice sur F. David. *A. B. A.* (*S.*), 1877, in 4°.

ROCHETTE. (R.). Notice sur Berton. *A. B. A.* (*S. P.*), 1846, p. 21 ; *id.* (*D. F.*), 1844, p. 1.

ROCHETTE (R.). Notice sur Spontini *A. B. A.* (*S. P.*), 1852 ; p. 47-71.

ROCHETTE (R.). Notice sur Chérubini. *A. B. A.* (*S. P.*), 1843, p. 29-62.

ROCHETTE (R.). Notice sur Lesueur *A. B. A.* (*S. P.*), 1839, p. 21-42.

SAINT-SAENS. Notice sur Reber. *A. B. A.* (*S.*), 1881, in-4°.

SIMON (Jules). Sur Auber. *A B. A.* (*D. F.*), 1871, p. 1.

SOCCARD (E.). L'abbé Thiesson, son œuvre musicale. *Ann. stat. Aube*, t. XLVII, 1882, p. 45.

TAYLOR. (B.). Sur Halévy. *A. B. A.* (*D. F.*), 1862, p. 9.

TAYLOR. (B.) Sur Meyerbeer. ***A. B. A.*** (*D. F.*), 1862, p. 5.

TAYLOR (B.). Sur Kastner (G.). *A. B. A.* (*D. F.*), 1867, p. 5.

THOMAS (Ambroise). Sur Auber. *A. B. A.* (*D. F.*), 1871, p, 9.

THOMAS (Ambroise). Sur Bazin. *A. B. A.* (*D. F.*), 1878, p. 5.

THOMAS (Ambroise). Sur Carafa. *A. B. A.* (*D. F.*), 1872, p. 1.

THOMAS (Ambroise). Sur Halévy. *A. B. A.* (*D. F.*), 1862, p. 5.

THOMAS (Ambroise). Sur Rossini. *A. B. A.* (*D. F.*), 1868, p. 1.

VASSEUR (J.). R. Kreutzer (1766-1831). *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. V, p. 136.

VIEILLARD. (P. A.). Méhul. *S. Ph.* t. XX, p. 155-177.

VINCENS (Ch.). Auguste Morel (1809-1880). *Mém. de l'Acad. de Marseille*. 1884-85, p. 271.

VINCENT. (A.-J.-H.). Sur Bottée de Toulmon (1797-1850.) *Ant. fr.* (*annales.*), t. IV, p. 70.

Chant Populaire

ANONYME. La Bergeronnette savoisienne, chanson du XV[e] siècle. *Soc. Savoie*, t. XIII, (travaux).

ANONYME. Chansons patoises du pays de Bresse. *Ant. fr.*, t. VI, 1824, p. 144.

ANONYME. Chansons populaires de la France. *Palybiblion*, t. XV (2[e] série), 1882, p. 384-431.

ANONYME. Chansons sur les dragons. *Polybiblion*, t. XI (2[e] série), 1880, p. 480-540.

ANONYME. Chanson : *Laetabundus, ô gras tondus*, (XVI[e] siècle). *H. Prot.*, t. VII, p. 367-68.

ANONYME. Chanson anti-huguenotte de la *Vache à Colas*. *H. Prot.*, t. VII, p. 91, 215, 364.

ANONYME. Chansons latines du XIIIe siècle *B. Ch.*, t. XLVI, p. 582.

ANONYME. Chanson composée par frère Olivier Maillard. *Soc. Savoie*, t. XV. (travaux).

ANONYME. Chanson du XVIe siècle. *B. commission des antiquités de la Ville de Castres*, t. I, p. 300.

ANONYME. Chanson populaire sur Jean-Bart. *Mém. Dunk.*, t. IV, p. 221.

ANONYME. Poésie populaire de Lorraine (airs notés). *Soc. Lor.* Bull., t. IV, p. 383 ; id. *mém.*, t. VII, p. 43.

ANONYME. Prospectus des *Chansons* de Laborde (1772). *Soc. des amis des Livres*, t. II, 1881, p. 99.

ALEXANDRI. Chants populaires de la Roumanie. *Rev. O.*, t. XV, p. 302-320.

ALLAIN (A.). Chants néo-arabes, recueillis dans le désert. *Rev. O.*, t. XIII, p. 73-91.

BENOIT. (Ch.). Des chants populaires dans la Grèce antique. *Soc. Nancy*, 1857, p. 187.

BÉRARD (S.). Chansons des rues (1744). *Mélanges*. (*Soc. bibliophiles français*), 1826, p. 1-36.

BERNARD. Cantique sur l'air de la Marseillaise. *H. Prot.*, t. XVI, p. 93-96.

BOTTÉE DE TOULMON. La chanson musicale au moyen âge. *S. H. A.*, t. I, 1836, p. 214-220.

BOUGOUIN (Ch.). Une chanson et une paire de gants de rente (1516 et 1542). *Archéol. Nantes*, t. VII, 1867, p. 211.

BIRAN (DE). Le Périgord, chanson du XVIIIe siècle. *Soc. Per.*, t. VIII, p. 89.

BLADÉ. Discours sur les chants héroïques des Basques. *Com. A.* t. VIII, p. 97, 155, 228, 261 et 306.

BOURGAULT-DUCOUDRAY. La musique populaire bretonne. *Ass. Bret.* 1882, p. 204.

BROSSIER (A.). La chanson française. *B. de la Soc. des lettres de la Flèche*, 1882, p. 1, in-8°.

BRUNET (G.). Bibliographie des Noëls *Polybiblion*, t. VIII (2e série), 1878, p. 457, 541 ; 1879, t. X (2e série), p. 286-340.

BUCHNER (A.). Les chants populaires de Serbie. *Acad. Caen*, t. XXIX, 1875, p. 206.

BUJEAUD (J.). Chants et chansons des provinces de l'ouest (airs). *S. D. S.* (mém.), t. III-IV, p. 1-332 et 1-363.

CARNEL (D.) Noëls dramatiques des Flamands de France. *Ann. flam*, t. II, p. 70.

CAYX. Romance dite de Clotilde. *Ant. fr.* t., VIII, p. 225.

CHABANEAU. (C.) Cantique provençal sur la résurection (1300.) *Rev. L. R.* t. XIV, 1878 p. 1.

CHABANEAU (C.). Cantique en l'honneur de Saint-Jean Baptiste. *Soc. Per.*, t. XII, p. 209.

Chants huguenots. *H. Prot.*, t. IX, p. 51, 138, 339, 380 ; t. X, p. 109, 440 ; t. XI, p. 11, 241 ; t. XII, p. 14; t. XVII, p. 477 ; t. XVIII, p. 142 ; t. XXIII, p. 476 ; t. XXVII, p. 293 ; t. XXVIII, p. 205 ; t. XXVIII. p. 286.

CHENIVESSE. Chanson des pélerins de Saint-Jacques de Compostelle (XVIe s.) *B. d'h. écclésiastique de Valence*, Monbéliard, 1884, t. V, p. 262.

CHON (F.). Chansons et vaudevilles sur la bataille de Denain. *Hist. Nord*, t. IX, p. 279.

CHODZKO (A.). Chants historiques d'Afganistan. *Rev. O.*, t. XVII, p. 440-464.

COLOMBEL (E.). La chanson au XVIe siècle. *Ac. Nantes*, t. XXIV, 1853, p. 3.

CORBIN. Recherches sur nos vieux noëls considérés comme chants populaires. *Congrès, de F.* (Bordeaux), t. XLVIII, 1864, p. 369.

COUSSEMAKER (E. DE). Chants historiques (Les Kerels). *Ann. flam*, t. I, p. 162.

COUTURE (L.). Fr. Pézédé et les cantiques gascons (XVIIe siècle) *Revue de Gascogne*, t. XII, p. 361.

COUTURE (L.). Le chant de la Sybille. *Revue de Gascogne*, t. XXVII, p. 214.

COUTURE (L.). L'origine du chant

d'Altabiscar. *Revue de Gascogne*, t. XXV, p. 196.

Couture (L.). Quelques cantiques gascons du XVIIe siècle. *Revue de Gascogne*, t. XVIII, p. 175 ; t. XX, p. 395.

Constantin (A.). La muse savoisienne au XVIe siècle. *Revue savoisienne*, t. XX, p. 1, 9 et 62.

Couyba (D.). Quelques chansons populaires de l'agenais. *R. Agen*, t. VIII, 1881, p. 46.

Cumond (de). Deux chansons du XVIIIe siècle. *Soc. Per.*, t. VI, p. 476.

Dardier. Le chant sacré chez les protestants du XVIe siècle. *H. Prot.*, t. XVIII, p. 252-256.

Daymard. Collection de vieilles chansons du Quercy. *Bull. Lot*, t. IV, p. 85 et 209.

Desaivre (L.). Jeux et divertissements populaires en Poitou. *S. D. S.* (*Bull.*), t. IV, p. 80.

Des devises du Dézert (G.) Un chansonnier royaliste de 1816. *Société philotechnique du Maine*, t. I, 1881 p. 162.

Desnoyers. Chansons historiques du XVIe-XVIIe siècle. *S. H. B.*, t. I, 2, p. 261.

Desnoyers. Marcel prévôt des marchands, chansons du XVIe siècle. *S. H. B.*, t. I, (2e partie), p. 165-166.

Du Bois de Saint-Séverin, Le Bardit ou chant des Bretons. *Bib. bret.*, t. VI, 1882, p. 59.

Ducis. Noëls savoyards. *Revue Savoisienne*, t. XI, p. 56, 66, 74 ; t. XIX, p. 56, 81 et 95.

Dujarric-Descombes. Les chants patois du Périgord. *Soc. Per.*, t. II p. 305.

Dulaurier (Ed.). Sur les chants historiques de l'ancienne Arménie. *Journal Asiatique*, t. XIX, 1852, p. 5-57.

Dulaurier (Ed.). Musique javanaise (gamelan), *Rev. O.*, t. XXV, p. 81.

Dumont (A.). Chants populaires du Rhodope. *Bull. de l'école fr. d'Athènes*, 1868-71, p. 68: voir aussi p. 94, 112, 159.

Duthilloeul (H. R.). Cris de Douai. *Soc. Nord*, 1849, p. 273.

Durieux et Bruyelle. Chants et chansons populaires du Cambrésis' *Em. Cambrai*, t. XXXVI, p. 181 t. XLI, p. 175 ; t. LVIII, XIX.

Fischer. Note sur l'origine de l'air : « *Ann Hini-Goz* ». *Soc. Fin*, t. VII, p. 67.

Foucques (de Vagnonville). Quelques chansons inédites de Marguerite de Navarre et du XVIe siècle. *Soc. Nord*, 1841, p. 157.

Fréville (E. de). Livres et chansons prohibés en 1548. *H. Prot.*, t. I, p. 355-362; t. II, p. 15-20.

Galy (E.). La chanson de Marie Stuart. *Congrès de F.*, t. LXX, 1876, p. 241.

Gariel (H.). Une chanson à la savoyarde (1601). *Revue savoisienne*, t. XI p. 17.

Guasco. Chants populaires de la Corse. *Bull. Soc. philologique*, Paris, 1898, p. 205-214.

Guerry. Notice sur le Poitou (chansons). *Ant. fr.*, t. VIII, p. 451.

Guimet (E.). La musique populaire. *Ac. Lyon*, 1868, p, 339.

Guimet (E.). Chants populaires du Lyonnais. *Ac. Lyon*, 1884, p. 73.

Hecquart (H.). Chants d'Albanie. *Rev. O.*, t. XVIII, p. 246.

Jarrin (Ch.). Les Chansons de Bresse et de la Gruyère. *An. Soc. d'Em. de l'Ain*, t. X, 1877, p. 82.

Jouve (L.). Recueil nouveau de vieux Noëls en patois de la Meurthe (airs notés). *Soc. Lor.*, Mém., t. IX, 1867, p. 365.

Jouve (L.). Chansons en patois vosgien (musique). *Ann. de Soc. d'émulation du département des Vosges*. 1875-76, p. 282-405.

La Fons Mélicocq (A.). Complainte sur le psaume *Deus venerunt gentes*. *Soc. mor.* Bulletin 1866, p. 582.

Lafont de Sentenac. Noëls et cantiques patois de l'Ariège. *Revue de Gascogne*, t. XXIII, p. 152.

Lambert (L.). Chant des crieurs de nuit en Languedoc. *Rev. L. R.*, t. III, 1872, p. 122.

La Mauze (de). Les Chansons de l'ancienne Grèce. *Bel. Let.* (Mém.), t. IX, 1736, p. 320-360.

La Villemarqué (de). Sur les chants populaires de la Bretagne. *Ass. Bret*, t. II, 1850, p. 116.

Legrand (E.). Chansons populaires grecques. *Annuaire de l'Ass. pour l'encouragement des études grecques*, t. X, p. 1.

Lévêque (Ch.). Les mélodies grecques. *Comptes Rendus de l'Acad. des Sciences morales et politiques*, 1879, 1er sem. p. 763; 2e sem. p. 31, 247, 462.

Livet (Ch.L.). La chanson en France pendant la première moitié du XVIIe s. *Ac. Nantes*, t. XXIV, 1853, p. 21.

Le Joubioux. Chants bretons. *Soc. morb.*, t. II, 1858, p. 16.

Le Roux de Lincy. Chansons historiques (XIIIe-XVe siècle. *B. Ch.*, t. I, p. 359.

Lorin (E.). Essai sur les chants populaires de l'Auxerrois. (musique). *Sc. Y.* ,t. XIII, p. 225-303.

Luzel. Les anciens Chants populaires de la Bretagne. *Congrès de Fr.* (Saint-Brieuc) t. LIII, 1873, p. 169 et 190

Maillard de Chambure. De l'origine des Chants populaires appelés Noëls. *Ac. Dijon*, t. XXVIII, p. 248.

Matton. Chanson composée en 1677 sur la prise de Cambray. *S. A. Laon*, t. XIII, 1863, p. 11.

Mellet (L. de). Chansons populaires périgourdines. *Soc. sav.* 1874, 1er sem. p. 513 et 516.

Meyer (P.). La Chanson de Gérart de Roussillon d'après le ms. d'Orford. *Revue de Gascogne*, t. X, p. 477, XI p. 149, XIV, p. 293.

Meyer (P.). Chanson française du XIIIe siècle. *A. T. F.* t. X, p. 80.

Meyer (P.). Chanson populaire (XIVe siècle). *A. T. F.* t. I, p. 82.

Monfalcon. Facéties. Chansons lyonnaises. *Collection de bibliophiles lyonnais*, 1846, Lyon, in-8o.

Montel (A.). et Lambert (L.). Chants populaires du Languedoc. *Rev. L. R.*, t. VI, 1874, p. 476 ; t. VII, p. 236 ; t. IX, p. 139 et 317 ; t. X, p. 169 et 281 ; t. XI, p. 73 ; t. XII, p. 14 ; t. XIV, p. 73.

Noulet. Une chanson attribuée à Guy de Pibrac (XVIe siècle.) *Ac. Toul*, 1852, p. 113.

O. F. Musique des Taïtiens. *Rev. O.* t. VIII, p. 175-200.

Penguern (de). Un vieux chant populaire des anciens peuples bretons. *Mém. de la Soc. archéol. des Côtes-du-Nord.* t. V, 1870, p. 49,119.

Pigault de Beaupré. Chanson ancienne sur la destruction de la ville de Térouanne (1553). *Soc. mor.* Bulletin 1856, p. 43.

Pillet (L.). Chansons savoisiennes. *Académie de Savoye*, t. V. Comptes rendus.

Pinon (F.). De la chanson en France. *Séances Reims*, t. I, p. 367, 423 et 450.

Quittard (M.). Petit et Fournier. Chanson : la *Vache à Colas. H. Prot.*, t. VIII, p. 7.

Rathery (E.). Chants de campagne (Lot-et-Garonne). *Soc. sav.*, 1869, p. 274.

Raynaud. Chansonnier français du XVIe siècle à Utrecht. *A. T. F.*, t. III, p. 114.

Raynaud. Chansons de Jehan Bretel (XIIIe siècle). *B. Ch.* t. XLI, p. 195.

Raynaud. Le Chansonnier de Clérambault de la Bibliothèque nationale (XIIIe siècle.) *B. Ch.* t. XL, p. 48.

Ricour (A.). Qelques chansons flamandes. *Com. flam.*, t. I, 1857, p. 395.

Ricour (A.). Complaintes et chansons inédites en langue flamande qui existent à la Bibliothèque de Douai. *Com. flam.* 1860. p. 174.

Rosenzweig. Chansons populaires du Morbihan. *Soc. sav.* 1872, 2e sem., p. 414.

Rousseau (L.). La Chanson française et les Chansonniers. *Rev. Soc. littéraire de Vendée*, t. III, 1884-86, p. 193-233.

Sacaze (G.). Chansons populaires de la vallée d'Ossau. *Sc. Pau*, 1843, p. 219.

Salvador (D.). La musique arabe. *Revue Africaine*, t. VI, 1862, p. 32, 106, 195, 284, 349, 416 ; t. VII, p. 96 et 266 ; t. X, p. 382 et 424.

Schoebel. Sur la chanson « Yankee-Doole. » *Bull. Soc. philologique*, Paris, 1882, p. 235.

Smith (V.). Chansons populaires historiques. *Rev. L. R.*, t. XVII, 1880, p. 104 ; t. XVIII, p. 5.

Solleville (E.). Chants populaires du bas Quercy. *A. T. G.*, t. XII, p. 81 ; t. XIII, p. 237.

Urcini (A.). Ballades et chants de Roumanie. *Rev. O..*, t. XVIII, p. 227.

Vidal (Aug.). Vieilles coutumes et vieilles chansons de l'Albigeois. *Rev. hist. du département du Tarn.* Alby, 1885. t. V, p. 118 et 136.

Viriville (Valet de). Chansons historiques du xve siècle. *Arts. Fr.* t. IV, p. 704.

Zélinski, (Louis de). Chansons tatares sibériennes. *Athénée oriental* (*Bull.*), t. I, 1881, p. 56.

Zur-Lauben (de). Sur un mis. de la Bibliothèque du Roi contenant des chansons des trouvères allemands xiie-xive siècle. *Bel. Let.* (*hist*)., t. XL, 1780, p. 154.

Instruments

a. — Cloches

Anonymes. Inscription de cloches. *Com. bord*,. 1846, p. 31.

Anonymes. Les vieilles cloches de l'église d'Ervilliers en Artois. *Souvenirs de la Flandre wallone.* Douai, 1874, p. 103. in.-8°

Augier. Sonneries en usage dans le Bordelais (xive-xviiie siècle). *Soc. archéol. de Bordeaux*, t. IX, p. 96.

Ballin et Girardin. Cloche d'argent du beffroy de Rouen. *Ac. R.* (An.), 1831, p. 15-140.

Bled (O.). Note sur la cloche de de l'Eglise Saint-Denis à Saint-Omer (1765). *Soc. mor.* (*Bull.*) 1887, p. 114.

Billon (D^r). Campanologie, étude sur les cloches. *Ann. Norm.* t. XXXIII, 1867, p. 1.

Caix de Saint-Amour (de). Clochette du xvie siècle. *Ant. fr.* (*Bull.*), 1885, p. 306.

Calonne (A. de). Les anciennes cloches du canton de Norrent-Fontes (xve-xviiie siècle). *Ant. Cal.*, t. IV, p. 245.

Coussemaker (J. de). Le carillon de la ville de Bailleul. *Ann. flam.* t. XV, p. 363.

Coussemaker (E. de). Cloches et carillons de Bourbourg. *Com. flam.* t. IV, p. 175.

Daleau. Sur une cloche de l'église de Berson (1590). *Soc. archéol. de Bordeaux*, t. VII, 1880, p, 263.

Darcel (A.). Inscription sur les cloches. *Soc. sav.*, t. II, 1881, p. 325.

Decorde. Note sur une ancienne cloche du château de Varengeville-s.-Mer (1661). *Ac. R.* (an. 1884-85), 1886, p. 245.

Desailly (B.). Notice sur le carillon de Saint-Amand. *Agr. Nord*, t. XVII, p. 165.

Garnier. Note sur une cloche de 1632. *Ant. P.*, t. XV, p. 59-97.

Garnier (J.). La cloche de l'église de Merlieux (Aisne). *Ant. P.*, t. XIII, p. 242.

Germain (L.). Anciennes cloches lorraines. *Soc. Lor*,, journal t. XXXIV, 1885, p. 164.

Godard-Faultrier. Cloches du Ronceray, (xviiie siècle). *Rép. Anjou*, 1867, p. 130.

Haigneré (D.). La cloche d'Alincthun. *Ac. Boul.*, t. IV, p. 473.

Janvier (A.). La cloche de Saint-Quentin des Prés (Oise). *Ant. P.*, t. XIII, p. 161.

Lasteyrie (R. de). Inscriptions de cloches angevines du XVe siècle. *Soc. sav.* t. I, 1880, p. 249.

Lasteyrie (R. de). Cloches des départements de l'Aisne. (xvie-xviiie siècle), *Soc. sav.* t. II, 1883, p. 199.

Le Gentil (C.). Cloches de Saint-Laurent (xviiie siècle). *Ant. cal.*, t. V, p. 321.

Lepreux (I.) Note sur la cloche de N.-D. des Miracles (xiiie siècle). *Soc. mor.* B., 1887, p. 226.

Loersch (H.). Cloches du xiiie siècle à Aix-la-Chapelle. *Ant. fr.* (*Bull.*), 1882, p. 293.

Marsy (H.-A.). Une ancienne cloche de l'église de Cavron (1631). *Soc. mor.* Bull. 1887, p. 342 ; id. 1887, p. 427.

Nugues (A.). Notes sur les cloches de Romans (Drôme). *Bull. Soc. d'archéol. de la Drôme*, t. IX, 1875, p. 353 et 459.

Raimbault (L.). Cloches anciennes (xve-xviie siècle). *Rép. Anjou*, t. V, 1862, p. 312.

Pottier. Clochettes d'église (xve-xviiie siècle.) *A. T. G.*, t. XII, p. 216 et 310.

Rivières (de). Note sur les cloches de Saint-Etienne de Toulouse. *Soc. mid.* (*Bull.*), t. IV, p. 5 ; t. XII, p. 26 et 31 ; t. XIII, p. 17.

Robert. Etude sur les cloches. *Soc. mor. Bull.* 1877. p. 389. V. aussi 401).

Rouyer (J.). Aperçu historique sur deux cloches du beffroi d'Aire (xve siècle). *Soc. mor.*, t. VII, p. 233.

Roy (F.). L'auteur du carillon de Vendôme (Mouyer, 1815). *Archéol. Vend.*, t. XVII, p. 94.

Schneegans (L.). Sur les cloches de Traenheim (1412) et Wittisheim (xiiie siècle). *Arts fr.*, t. III, p. 720.

Tabouret. Les cloches de l'arrondissement de Fontainebleau. *S. et M.*, t. IV, p. 73-94.

Thélu (C.). Note sur le carillon et les cloches de la tour de Dunkerque. *Ann. flam*, t. II, p. 332.

Travers (E.). Carillon de Béthune au XVIe siècle. *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. III, p. 119.

b. — Orgues

Anonyme. Orgue de Saint-Maclou de Rouen (xvie siècle). *Arts fr.*, t. I, p. 333.

André (F.). Notice sur les orgues de la cathédrale de Mende. *Bull. Mende* t. XII, 1872, p. 15.

Arbois de Jubainville (H. d'). Construction des orgues de la cathédrale de Troyes (1419). *Soc. sav.*, 1872, 1er semestre, p. 466.

Bertrand (G.). Dépenses faites par les cordeliers d'Uzès pour leurs orgues (1544). *Soc. sav.*, 1871, 1er semestre, p. 109.

Boissier-Durau. Sur les orgues au moyen age. *Com. Bourges*, t. I, p. 239.

Bouquet (F.). Inscriptions destinées à l'orgue de la cathédrale de Rouen (1686). *Soc. des bibliophiles normands.* (Miscellanées. Rouen, 1877, in-8°).

Boyer. Notice sur les orgues du diocèse du Mans (xvie-xixe siècle). *Bull. Sarthe*, t. VII, p. 338.

Chambers (G.-T.). Les orgues de la cathédrale d'Angers. *Rép. Anjou*, 1864, p. 53.

Clément (F.). Sur l'origine des orgues. *S. L. B.*, t. XXVI, p. 134-150.

Darsy. Etablissement des grandes orgues de la cathédrale d'Amiens. *Ant. P.*, t. XI, p. 210-252.

Dumoutet. Sur l'orgue de la cathédrale de Bourges. *Com. Bourges*, t. I, p. 209.

Forestié (E.). Vieilles orgues de Montauban. *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. IX, p. 228.

Labat (P.). Orgues monumentales, anciennes et modernes. *Acad. Bord.* 38e année, p. 205.

La Fage (A. de). Notice sur le grand orgue de Saint-Denis, par A. Cavaillé. *S. L. B.*, t. XIV, p. 137.

La Fons Mélicocq (A.). Artistes ayant construit ou réparé les orgues de Saint-Bertin (xvie siècle). *Soc. mor.*, *Bull.* 1857, p. 494.

Lepingard (E.). Les anciennes orgues de Notre-Dame de Saint-Lô. *Soc. St-Lô*, t. VI, p. 139.

Maindreville (P. de). Les orgues de la cathédrale de Senlis. *Arch. S.*, 1876, p. 75.

Melleville. L'orgue de la cathédrale de Laon. *S. A. Laon*, t. IV, 1855, p. 153.

Rédet. Grandes et petites orgues à Poitiers (1582-1684). *Com. arts*, t. III, p. 215.

c. — Divers

Anonyme. Sur les vases acoustiques dans les voûtes des églises d'Anjou. *Congrès de F.* (Angers), t. XIV, 1843, p. 326.

Anonyme. Vases acoustiques à Sot-

teville-les-Rouen. *Procès-verbaux de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. II, 1867, p. 255-287.

ANONYME. Vase acoustique de Bellencombre. *Com. ant.*, t. I, p. 12, 57. Vases acoustiques du chateau de Genetay. *id.* p. 372. Vases acoustiques de Caudebec. *id.* t. II, p. 142.

ANONYME. Médaillons de l'église de Civray. (Musiciens avec instruments, XIIe siècle). *Com. arts*, t. III, p. 517.

ANONYME. Sur un instrument de musique d'origine gasconne. *Revue de Gascogne*, t. XIII, p. 348 et 395.

ANONYME. Les guitares en Chine. *Et. Jap.*, t. IV, 1885, p. 159.

BACH (J.). Sur les vases acoustiques au moyen âge. *Arch. Mos.*, t. VIII. 1865, p. 57.

BACHY (Ch.). Observations sur le tam-tam des Chinois. *Soc. Lille*, 1870, p. 45.

BOTTÉE DE TOULMON. Sur les instruments de musique employés au moyen-age. *Ant. fr.*, t. XII, p. 60-168.

BOTTÉE DE TOULMON. Sur les instruments de musique du moyen age. *S. H. A.*, t. III, p. 186.

BOYER. De l'harmonium. *Bull. Sarthe*, t. VII, p. 155.

BRUN-LAVAINNE. Sur l'histoire des instruments de musique en cuivre. *Congrès de F.* (Douai), t. III, 1836, p. 251.

CASTAING. Origine des instruments à percussion. *C. R. du Congrès internat. des sciences ethnographiques.* Paris, 1881, in-8°, p. 798.

CHAILLOUX (F.). Note sur une flûte champêtre provenant de la station des Cléons. *Archéol. Nantes*, t. XXIV, 1885, p. IX.

FLORIVAL (A. de). Sur les instruments de musique figurés dans les églises du diocèse de Soissons-Laon. *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. VI, p. 191.

GALLAND (A.). Origine et usage de la trompette chez les anciens. *Bel. Let.* (hist.), t. I, 1717, p. 104.

GALLAY (J.). Les luthiers italiens au XVIIe et XVIIIe siècle. éd. par la *Soc. des bibliophiles*, Paris, 1869, in-18.

GOER (DE). Ancien clavecin de Ruckers. *Ant. Cal.*, t. V, p. 22.

GOULEY. Anciens poèmes bucoliques et les instruments à vent qui les accompagnaient. *Bel. Let.* (hist.), t. V, 1729, p. 85.

GRÉSY (E.). Timbre d'horloge du XVe siècle conservé au théâtre de Melun. *Ant. fr.* (Bulletin), 1861, p. 84.

HERVAL. Etude sur les instruments de musique dans l'antiquité. *S. H. P.*, 1863, p. 381-400.

HERVÉ (A.). Tablature de guitares (XVIIe siècle). *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. VI, p. 205.

LE MARCHAND (A.). Note sur quelques instruments de la musique des Hébreux, d'après un ms. du IXe siècle. *Mém. Angers*, t. IV, 1853, p. 57.

MORVAT (R.). Cymbale antique avec inscription (Jura). *Ant. fr.* (*Bull.*), 1881, p. 161.

TEXTOR DE RAVISI. Les instruments de musique (préhistoriques) en pierre. *S. St-Q.*, t. XII, p. 339.

TRAVERS (E.). Les instruments de musique au XIVe siècle, d'après G. de Machault. *B. A. Caen*, t. VII, 1883, p. 33 ; et *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. V, p. 189.

UHLE (M.). De quelques tam-tams siamois. *Et. Jap.*, t. IV, 1885, p. 153.

Musique Religieuse

ANONYME. Anciennes maitrises. *Polybiblion*, 1881, t. XIII (2e série), p. 183.

ANONYME. Musique du psautier huguenot. *H. Prot.*, t. VI, p. 130-133 ; 342-343.

ANONYME. Sur le plain chant usité en Allemagne. *Com. Arts.*, t. II, p. 514.

ARBOIS DE JUBAINVILLE (H. D'). Registre des visites de l'évêque de Troyes (1499). Danses des religieuses du Paraclet. *Soc. sav.*, 1872, 1er semestre, p. 660.

BARRAUD. Du grand chantre et du bâton cantoral. *Fr. archéol.*, t. XXVII, 1871, p. 208.

BELLAGUET (L.). Communication relative à « *O salutaris* ». *Soc. sav.*, 3ᵉ série, t. IV, 1864, p. 92.

BENOIST-LATOUR. Essai sur la musique et projet de rétablissement des maîtrises. *Ann. Or.*, t. III, 1821, p. 257.

BERGASSE. Sur l'histoire des chants religieux. *Ac. R.*, 1849, p. 228-243.

BESSON (Mgr.). L'acoustique dans les églises. *Soc. de St-Jean* (*Bull.*), Paris, 1878, in-8°, p. 124-176.

BESSON (Mgr). De l'acoustique dans les monuments religieux. *Acad. de Besançon*, année 1875, p. 163, et *Comité art. chrétien du diocèse de Nîmes*, t. I, 1877, p. 13.

BIGARNE (Ch.). La musique à Notre-Dame de Beaune. *Soc. Beaune*, t. III, 1878, p. 79.

BONNEMAIN. Etude sur le chant grégorien. *Congrès archéol.*, 1854, p. 341.

BOTTÉE DE TOULMON. Sur les moyens de restaurer de la musique religieuse dans les églises de Paris. *B. du Comité hist. des arts et monuments*, t. I, 1843, p. 288.

CHATEL (E.). Sur la formule *Euouae* usitée dans la liturgie du moyen âge. *Antiq. norm.*, Bulletin I, 1860, p. 164-168.

CHOLET. Registre de François Tabourin, prévot des choristes en l'église Saint-Pierre sous Henri IV. *Comm. Char. Inf.*, t. II, p. 244.

CLÉMENT (F.). Notice sur les chants de la Sainte-Chapelle (XIIIᵉ siècle). *S. L. B.*, t. XXIX, p. 81.

COUSSEMAKER (E.-A.). La musique dans l'église paroissiale de Bourbourg au XVIᵉ siècle. *Com. flam.*, t. III, p. 455.

COUTURE (L.). Musique et plain-chant dans l'église de Combez (XVIIᵉ siècle). *Revue de Gascogne*, t. XIV, p. 457.

CUISSARD. Mystères joués à Fleury et à Orléans. *Ste Croix*, t. IV, p. 284.

DANGIBEAUD (Ch.). Une psalltte au XVIIᵉ siècle à Saintes. *S. A. O.* (Mém.), t. VII, p. 298-306.

DELHOSTE. De la musique religieuse *Soc. d'agriculture des Pyrénées-Or.* Perpignan, XXIᵉ vol., 1874, p. 305.

DEVONGOUX. Ancienne liturgie du diocèse d'Autun (mss. du VIᵉ au XIIᵉ siècle). *Congrès archéol.*, 1848, p. 231.

DUPONT DES LOGES. Histoire des chants religieux à Metz. *Arch. Mos.*, t. II, p. 101.

DUMUYS (L.). Le chant de la Passion dans la Sologne orléanaise. *Ann. Or.*, 2ᵉ série, t. XXII, 1881, p. 93.

ELWART. Causes qui ont donné naissance à la musique religieuse. *Congrès hist.*, Paris, 1839, p. 387-420.

ERNAULT (E.). Le Mystère de Sainte-Barbe (1557). *Archives de Bretagne*, t. III, p. 1, Nantes, 1883, in-8°.

FORGEAIS (A.). Sur le sceau du préchantre de l'église de Paris (XVIIIᵉ siècle). *Soc. de sphragistique de Paris*, t. III, 1854, p. 311.

GERMAIN. Un psaume en l'honneur de Louis XIV. *Acad. Montpel.*, t. IV, 1864, p. 283.

GOMART (Ch.). Notes hist. sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur quelques célébrités musicales de cette ville. *S. St-Q.*, t. VIII, p. 212.

GRASILIER. Registre de Fr. Tabourin (V. Cholet). *Comm. Char-Inf.*, t. III, 1877, p. 89.

HUET (F.). La musique liturgique *Mém. Marne*, t. XXIX, 1885, p. 123.

HUGUENIN (A.). Etude sur la musique religieuse dans les premiers siècles de l'Eglise. (*Union des Arts*, Metz, 1851, in-8°, p. 15, 73).

HOMMEY. Etude sur le chant grégorien. *Sté. Cannes*, t. VII, 1877, p. 9.

IRRIGOYA (D'). Culte mozarabe. *S. Ram.*, t. III, p. 169.

JOUVE. Transformations subies au XVIIIᵉ siècle par la musique religieuse (Poisson et Lebeuf). *Congrès de F.* (Auxerre), XXXIXᵉ, 1858, p. 590.

KUNC (Aloys). Recherches sur l'art musical religieux dans la province d'Auch. *Com. A.*, t. II, p. 594 ; t. IV, p. 53.

LA BORDERIE (A. DE). Représentations dramtiques en Bretagne aux XVᵉ et XVIᵉ siècles. *Bib. bret.*, t. I, p. 49.

LA VILLEGILLE (A. DE). Notice sur la paroisse de Chavagnes-en Paillers

Vendée) (musique) *S. A. O.* (Bulletin) 1841-43, p. 281-320.

LE ROI (J.-A.). Quelques mots sur les musiques religieuses. *S. et O.*, t. VI, p. 1.

LHOUMEAU (A.). L'altération chromatique dans le plain-chant. *S. D. S.* (*Bull.*), t. III, p. 412 et 466.

LOTH (Julien). Mémoire sur la musique de l'abbaye de Fécamp (ms. de dom Fillastre). Rouen, 1879, in-8°. (*Soc. des bibliophiles de Rouen*).

NEYRAT (St.). Un chant du peuple à l'église. *Ac. Lyon*, 1876, p. 51.

PLAINE. Anciennes liturgies de la Bretagne. *Soc. Fin.*, t. XI, p. 22.

PONTÉCOULAUT (A. DE). Les symphonistes de la cathédrale de Meaux (statues du XVe-XVIe siècles). *Mém. sav.* (archéol.), t. II, p. 107.

POUY (F.). Tête de bâton de chantre (Saint Jean d'Amiens XIIe ou XIIIe siècle) *Soc. sav.*, 1881, t. II, p. 419.

ROISIN (F. DE). Restauration des chants ecclésiastiques. *Fr. archéol.*, t. XVIII, 1852, p. 47.

ROPARTZ (Sig.). Le jeu de Saint-Maxent (1537). *Mel. bret.*, t. I, p. 51.

SAINT GERMAIN (DE). Archéologie musicale des chants catholiques. *Fr. archéol.*, vol. 12, 1846, p. 228, 575 ; vol. 18, 1852, p. 385.

TARDIF (J.). Essai sur les neumes. *B. Ch.*, t. XIV, p. 264.

TORCHET. De la légende de Sainte-Cécile comme patronne des musiciens. *S. et M.*, t. VII, p. 297-302.

TRY (de). Note sur la maîtrise de l'église métropolitaine de Cambrai. *Congrès archéol.*, 1859, p. 339.

VARIN. Des altérations de la liturgie grégorienne en France avant le XIIIe siècle. *Bel. Let.* (mém. présentés par divers savants), 1844, p. 577-668.

VAUGIRAUD. Psautier du XVIe siècle, musique de Pierre Santerre. *H. Prot.*, t. VIII, p. 261-263.

VERVOITTE (Ch.). Sur le chant ecclésiastique à propos du retour de la liturgie romaine. *Ac. R.*, 1857, p. 406.

VINCENT. Sur la messe grecque chantée autrefois à Saint-Denis. *Bel. Let.* (Comptes rendus), 1864, p. 27.

WARD (J.). A propos de liturgie. *Ac. Lyon*, 1864, p. 163.

Recherches Locales

a. — Théâtre

ANONYMES. Les rois Mages, drame liturgique du XIe siècle. *B. Ch.*, t. XXXIV, p. 657.

ANONYME. Un projet de transformation pour la salle de l'opéra de Versailles. *S. et-O.*, t. XI, p. 431.

A. ET PELLISSON (J.). Bibliographie théâtrale de l'Aunis et de la Saintonge. *Arch. Saintonge*, t. V, 1884, p. 54.

BABEAU (A.). Le théâtre du collège de Troyes. *Ann. stat. Aube*, t. XLVI, 1881, p. 111.

BÉNET (A.). Le théâtre à Rouen à la fin de l'ancien régime d'après les archives des d'Harcourt. *Réun. Soc. B. A.*, 1899, p. 794.

BOISLISLE (A. DE). Les débuts de l'opéra français à Paris. *H. P. I.*, t. II, p. 172-186.

BONTIOT (Th.). Recherches sur le théâtre de Troyes au XVe siècle. *Sté. Aube*, t. XVIII, 1854, p. 419.

BOUQUET. Académie de musique et la comédie à Rouen. *Com. ant.*, t. VI, p. 372.

CARLEZ. (J.) Un opéra biblique au XVIIIe siècle (Jephté de Montéclair). *Acad. Caen*, t. XXXIII, 1879, p. 364.

CARLEZ (J.). Etudes sur quelques opéras des XVIIe et XVIIIe siècle. *B. A. Caen*, t. II, 1862, p. 334.

DESJARDINS (G.). Inventaire du matériel du théâtre de Saint-Cyr (Esther et Athalie). *Soc. sav.*, 1872, 2e semestre, p. 536-538.

DURIEUX (A.). Le théatre de Cambrai (XVe-XVIIIe siècle.) *Mém. sav.*, (Bx Arts.), t. VII, p. 43.

FINOT. L'Opéra (sculpture au portail d'une maison dite l'Opéra). *Ann. stat. Aube*, t. XXXVII, 1872, p. 43.

FRANÇOIS. Aperçu hist. sur le théâtre de la Foire. *S. Ph.*, t. XV, p. 154.

GOUNOD (Ch.). Don Juan de Mozart. *S. P. Ac.*, LXV, p. 67.

HALÉVY. Coup d'œil sur l'histoire de l'opéra en France. *S. P. Ac.*, XXX, p. 67.

LABOURDERIE. Lettre de L. de Pompignan (à propos du triomphe de l'har-

monie, 1737). *Mélanges* (*Soc. bibliophiles fr.*), 1827, in-8°.

Le Brun-Dalbanne. Une page de l'histoire de Saint-Cyr, représentations d'Esther en 1689. *Sté. Aube*, t. XXXIX 1875, p. 447.

Lepage (H.). Etudes sur le théâtre en Lorraine (xve-xviiie siècle). *Soc. Nancy*, 1848, p. 187.

Lespy (V.). Les marionnettes de Pau (xviiie siècle). *Sc. Pau*, t. IV, p. 227.

Lhuillier (Th.). Le château de Cramayel et son théâtre au xviiie siècle. *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. VI, p. 268.

Magnin. Dépenses faites au xive-xvie siècle à Lille et à Douai pour les représentations de jeux à personnages. *Arts Fr.*, t. II, p. 119.

Michelin (J.). Une représentation théâtrale au xviiie siècle (Provins.) *S. et M.*, t. IX, p. 307.

Nuitter (Ch.). Les origines de l'opéra en province (xiiie-xviiie siècle). *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. VI, p. 15.

Nuitter (Ch.). Le nouvel Opéra. *Inventaire général des richesses de la France* (monuments civils), t. I, p. 56.

Stoeber (A.). Une société de chant sacré à Mulhouse (1764-1774). *Bull. du musée hist. de Mulhouse*, t. VIII, 1883, p. 89.

Thaphanel. Le théâtre des jeunes filles de la maison de Saint-Cyr au xviie siècle. *S. et O.*, t. X, p. 369-385.

Tisserand. Le théâtre au collège. *B. A. S.*, t. VI, p. 191-284 ; t. VII, p. i-lix.

b. — Divers

Anonyme. Association entre cinq maîtres de musique dans le but de donner des concerts (1679). *Archives du département de la Gironde*, t. XXIV, 1884, p. 400.

Anonyme. Nouvelle manière d'imprimer la musique. *Mém. de la Soc. des sciences... de Strasbourg*, t. I, 1811, in-8°, p. 1.

Auriac (d'). Corporation de ménétriers et le roi des violons (à Paris). *Inv.*, 1879, p. 289 et 344.

Babeau. Les académies de musique à Troyes au xviie et xviiie siècle. *Ann. stat. Aube*, t. 48, p. 81.

Bellet et Reichardt. La musique à Boulogne-sur-mer. *Mém. sav.* (*Bx Arts.*), t. V, p. 306.

Belton (L.). Les anciennes communautés d'arts et métiers, à Blois. *Soc. Blois*, t. X, 1877, p. 1.

Bernhard (B.). La corporation des ménétriers, de la ville de Paris. *B. Ch.*, t. III, p. 377 ; t. IV, p. 525 ; t. V, p. 254, 339.

Cardevacque (A.-A.). La musique d'Arras jusqu'à nos jours. *Ac. Ar*, t. XVI, 2e série, 1885, p. 43.

Carlez. (J.) La musique à Caen de 1066 à 1848. *Acad. Caen*, t. XXX, 1876, p. 191.

Carlez (J.). La musique te la société caennaise au xviiie siècle. *Acad. Caen*, t. 39, 1884, p. 109.

Carlez (J.). Le jury de musique de Caen (1671-1685). *Mém. sav.* (*Bx-Arts.*), t. IX, p. 99.

Cuissard. Les feux de la Saint-Jean. *Ste-Croix*, t. V, p. 245.

Cuissard. Etude sur la musique dans l'Orléanais. *Ste-Croix*, t. V, p. 444.

Delaire. Amateurs de musique et concerts d'amateurs à Paris. *S. L. B.*, t. VI, 1836, p. 120-154.

Dietsch (J.). Souvenirs de la Sainte-Chapelle des rois à Dijon, les maîtres, les organistes. *Arch. Dij.*, t. II, 1884, p. 31 et 76.

Dufour (A.). Musiciens, musique et instruments en Savoie (xiiie-xixe siècle). *Soc. Savoie.*, t. XVII, p. 229.

Durutte. Etat de la musique à Metz depuis Charlemagne. *Congrès de Fr.* (*Metz*), t. V, 1837, p. 510.

Elwart (A.). Conservatoire musical de Paris. *Journal de l'Institut hist.*, t. XII, 1840, p. 21-61.

Elwart (A.). Sur le commerce de la musique à Paris. *Inv.*, t. I, 1841, p. 88-132.

Glasson. Etude sur la clameur de Haro. *Compte rendu, acad. des S. morales et politiques*, 1882, 2e semestre, p. 501.

Jacquot (A.). La musique en Lorraine. *Mém. sav.* (*Bx-Arts.*), t. VI, p. 228; t. VII, p. 69.

Lacroix. Documents relatifs à l'histoire de la musique (1683-1762). *Soc. sav.*, 1876, 2e sem. p. 200.

Lacroix. Une association de musiciens de Valence et de Romans, en 1618. *Soc. sav.*, 1880, t. II, p. 281.

La Fage (A. de). Notation musicale en Allemagne vers le XVIe siècle. *Com. arts*, t. III, p. 52.

La Hitte (de). Une confrèrie de musiciens à Sarraut (Gers, XVIIe siècle). *Revue de Gascogne*, t. XXVII, p. 129.

Lepage (H.). La musique du duc Charles IV (1630-1631). *Soc. lor.*, Journal XI, 1862, p. 6.

L'Hote (E.). Les arts et les artistes en Savoie du XIIIe au XIXe siècle. *S. litt. Ain*, t. I, 1872, p. 204.

Liotard (Ch.). Le culte de la musique à Nîmes (XVIIIe et XIXe siècle). *Mém. académie de Nîmes*, t. XLV, p. 153.

Melin (abbé). L'ancienne académie de musique de Moulins (1736-1776). *B. Soc. Allier*, t. XII, 1870, p. 185.

Nutly (Léon). Biographie et documents pour servir à l'histoire musicale de Douai. *Soc. Nord*, 2e série, t. IV, 1858, p. 303 ; t. VI, p. 88.

Porte. De l'état de la musique à Marseille depuis les temps celtiques jusqu'à nos jours. *Stat. Marseille*, t. IV, 1840, p. 153.

Réveillez (H.). La musique à Boulogne-sur-Mer. *Ac. Boul.* t. III, 1884, p. 213.

Rostand (A.). La musique à Marseille de 1600 à 1874. *Acad. Marseille*, t. XXI ,1874, p. 365.

Spencer-Smith (J.). Quelques idées sur la culture de la musique à Caen. *Acad. Caen*, t. II, 1829, p. 169.

Torchet. Une fête musicale à Meaux en 1773. *S. et M.*, t. V, p. 353-360.

Torchet. Concours musical sous Louis XIV à Meaux (Goupillet et Brossard). *S. et M.*, t. IV, p. 187-198.

Vigne (J. Ch. de). La musique à Annecy (XVIIIe-XIXe siècle). *Revue Savoisienne*, t. XIII. p. 9, 31, et 38.

Villiers (Martin de). Notice sur la société philharmonique de Rouen. *Ann. Norm.*, t. IX, 1842, p. 655.

Bibliographie

Anonyme. Canon du XVIe siècle avec la musique. *H. Prot*, t. XI.

Anonyme. Liste des œuvres musicales et des ouvrages relatifs à la musique qui se trouvent à la bibliothèque de Caen. *B. A. Caen*, t. IV. 1868, p. 244.

Anonyme. Note sur divers morceaux d'ancienne musique religieuse. *Arts Fr.* t. I, p. 335.

Bonnemain. Etudes sur les traités de plain-chant. *Sté. Aube*, t. XV, 1850, p. 549.

Bottée de Toulmon. Sur quatre feuillets d'un manuscrit musical du Xe siècle, *Ant. P.*, t. I, p. 311-12.

Bourquelot (F.). Office de la fête des fous à Sens. *B. A. S.*, t. V, 1854. p. 87-186.

Carlier. L'auteur du missel appelé le missel des fous (Sens). *B. A. S.*, t. VI, p. 56-68.

Castan. Le missel franc-comtois de la Chambre des Députés (XVe siècle), *Soc. Doubs*, 5e série, t. IV, p. 129.

Castan. Missel de la bibliothèque de Sienne. *Soc. Doubs*, 5e série, t. VI, p. 24.

Coustaces (L.). Les manuscrits de Cheltenham (chansonniers). *Rev. L. R.*, t. 19, p. 261, t. XX, p. 105-261.

Coussemaker (E. de). Notice sur les collections musicales de Cambrai et autres villes du Nord. *Em. Cambrai*, t. XIX, 1841, p. 59.

Danjou (F.). Rapport.... sur les œuvres musicales du moyen âge conservés dans les bibliothèques de Rome. *Miss. litt.*, t. I, p. 632-642.

Delisle (L.). Bibliothèque de la cathédrale de Rouen au XIIe siècle. *B. Ch.*, t. XI, p. 216.

Delisle (L.). Sur la Sainte Chapelle de Bourges. *B. Ch.*, t. XVII, p.142.

Douais. Un livre de chant du XVe siècle. *Soc. mid.* (Bull.), t. XII, p. 23.

Ducis. Prose en l'honneur de Saint-Nicolas (musique XIIe siècle). *Revue Savoisienne*, t. XX, p. 25 ; t. XXV, p. 4 ; t. XXIV, p. 104 ; t. XXVI, p. 51.

Ducos (L.). Les anciens livres de chant de l'église cathédrale de Mirepoix, (XVIe siècle). *Soc. mid.* (Mémoires) t. II, p. 271.

Frère (E.). Des livres de liturgie des églises d'Angleterre imprimés à Rouen (XVe XVIe siècle), *Ac. R.*, 1865-66, p. 333-349.

Gautier (L.). Sur un livre liturgique (à Copenhague). *B. Ch.*, t. XXXVIII, p. 482.

Hervé (A.). Missel, 390 du Fonds espagnol (Bibl. Nat.) airs italiens et espagnols du XVIIe siècle. *Mém. sav.* (*Bx-Arts.*), t. V, p. 316.

Jouve. Rapport sur un antiphonaire, ms. de Sainte Tulles. (Provence) daté 1704. *Fr. Archéol.*, t. XXII, 1856, p. 198.

Lepreux (I.). Impressions musicales douaisiennes au XVIIe siècle. *Souvenirs de la Flandre wallone*, Douai, 1881 in-8°, p. 168.

Merlet (L.). Catalogue de la Bibliothèque de Saint-Pierre de Chartres (XVe siècle). *B. Ch.*, t. XV, p. 263.

Morelot (St.). Note sur un manuscrit de musique ancienne de la bibliothèque de Dijon (XVe siècle). *Ant. Côte-d'Or*, t. VI, 1853, p. 133.

Muller (E.). Antiphonaire du Mont Renaud (IXe siècle). *Arch. Noy.*, t. V, p. 5.

Nisard (Th.). Lettre (Recueil noté du XIVe siècle à Montpellier). *Miss. litt.*, t. II, p. 337.

Nisard (Th.). Rapport.... sur les ouvrages de musique des bibliothèques de Sens et de Dijon. *Miss. litt.*, t. II, p. 187.

Nisard (Th.). Musique des odes d'Horace (mus. de Montpellier). *Miss. litt.*, t. II, p. 98.

Nuitter. Archives et bibliothèque de l'Opéra. *Soc. des amis des monuments parisiens*, t. I, 1885, p. 146.

Omont (H.). Catalogue de la Bibliothèque de l'abbé Adson, de Montier-en-Der (992). *B. Ch.*, t. XLII, p. 157.

Palustre (L.). Sur l'antiphonaire de Mirepoix, *Congrès Archéol.*, 1885, p. 35.

Pigeon. Les anciens livres liturgiques dans le diocèse de Coutances et d'Avranches. (XVIe siècle). *Acad. Cot.*, t. IV, p. 216.

Thomas (E.). Sur un psautier et un missel mss. de Maguelonne (XVe s). *Soc. ar. Montpellier*, t. III, 1850, p. 79.

Tourret (G.-M.). Les anciens missels du diocèse d'Elne (XII-XVIe siècle). *Ant. fr.*, t. XLVI, p. 33-98.

Vincent (A.-I.-H.). Sur un instrument de musique du XVe siècle. *Arts Fr.*, t. IV, p. 393.

Vincent (A.-I.-H.) Rapport sur les feuillets de musique communiqués par M. Maurice Ardant. *Arts. Fr.* t. III, p. 41.

Musique Antique

Burette (P.-J.). Mémoire pour servir à l'histoire de la danse chez les anciens. *Bel. Let.* (Mém.), t. I, 1717, p. 93 et 117.

Burette (P.-J.). Des dissertations sur la musique des anciens. *Bel. Let.* (Mém.), t. V, p. 133 à 200 ; t. IV, p. 116 ; t. VIII, p. 1 à 80 ; t. X, p. 111 à 180 ; t. XIII, p. 173 à 316 ; t. XV, p. 293 à 394 ; t. XVII, p. 31, 61, 83, 107.

Chabanon (de). Sur les problèmes musicaux d'Aristote. *Bel. Let.*, 246, 1793, p. 285-326.

Crozet (F.). Recherches sur les musiques anciennes (Hébreux et Grecs). *Ac. Delph.*, 3e série, t. XII, 1869, p. 138 ; t. XIII, 1870, p. 320.

Duclos. Mémoire sur l'usage de noter la déclamation théâtrale chez les Romanis. *Bel. Let.* (Mém.), t. XXI, 1754, p. 191.

Fraguier et Burette. Examen d'un passage de Platon sur la musique *Bel. Let.* (hist.) t. III, 1723, p. 118.

Gournay (A. de). Dissertation sur le chant des frères Arvales. *Acad. Caen*, t. V, 1845, p. 348.

Guiguené. Rapport sur la notation musicale des Grecs. *A. B. A* (*S.*), 1815, in-4°.

Heegmann (A.). Examen de la

théorie musicale des Grecs. *Soc. Lille*, 1853, p. 179 et 568.

LA FAGE (A. DE). Les danses de l'antique Egypte. *S. L. B.*, t. XI, p. LXIX.

LECOMTE. Différence de la musique des Celtes et des Grecs avec le chant ambroisien et mozarabique, de celles-ci avec le chant grégorien, et de ce dernier avec la musique du moyen âge. *Congrès hist. européen*, Paris, 1836, t. II, p. 265-292.

MAGNIEN. Quelques mots sur l'ancienne musique des Grecs. *Ath. Beau.*, t. IV, p. 267.

PARAVET. La musique chez les anciens Egyptiens. *S. A. R.*, année 13/14, 1848, p. 9, 14.

PROFF. De la musique chez les Grecs. *Ann. Tours*, t. XXIV, p. 122.

ROCHEFORT (DE). Sur la symphonie des anciens. *Bel. Let.* (Mém.), XLI, 1780, p. 365.

RUELLE (CH.). Rapport sur une mission en Espagne (mss. concernant l'histoire de la musique antique). *Miss. litt.*, 3e série, t. II, 1875, p. 497.

RUELLE (CH.). Note sur la musique d'un passage d'Euripide. *Ann. de l'ass. pour l'encouragement des études grecques*, t. XVI, p. 96.

SUTTER (D.). La musique chez les anciens et au moyen age. *Inv.*, 1874, p. 229-320 ; 1878, p. 8, 88 et 297.

VINCENT. De la musique des anciens Grecs. *Congrès de Fr.* (Arras), t. XXI, 1854, p. 378.

VINCENT. Réponse à M. Fétis (sur l'harmonie chez les anciens). *Soc. Lille*, 1859, p. 5.

VINCENT. Notice sur divers mss. grecs relatifs à la musique. *Bel. Let.* (Notices et extraits des bibliothèques), t. XV, 1861, p. 1-600.

Musique Exotique

BROWNE (Lloyd). L'art chorégraphique chez les Javanais. *Athénée oriental* (mémoires), Paris, 1871, in-4°, p. 133.

CASARES (J.). Musique au Japon. *Annales de l'alliance scientifique universelle*, t. VI, 1897, p. 25-45.

COMETTANT (O.). La musique en Amérique, avant Christophe Colomb. *Congrès international des américanistes*, Paris, t. II, 1875, in-8°, p. 274.

HUART (U.). Etude sur trois musiciennes arabes. *Journal asiatique*, 1884, p. 141-187.

MARCERON. Théâtre en Chine et au Japon. *Et. Jap.*, t. VI, p. 42.

PILINSKI (Stan.). La musique au Japon. *Rev. orientale et américaine*, Paris, 1878, in-8°, p. 317 ; *id.* 1879, in-8°, p. 335.

Danse

ANONYME. Le Blason des danses de G. Paradin. *Archives... du département du Rhône*, t. XIII, 1830, p. 259.

ANONYME. Les danses languedociennes. *J. L. B.*, 1835, p. 160-190.

CHABANEAU (C.). *Aire.* Deux vers de danse provençale. *Rev. L. R.*, t. XVI, 1879, p. 180.

DESMICHELS. Notice sur la Danse des Olivettes. *Ant. fr.*, t. VIII, p. 217.

DIOULOUFET. Mémoires sur la danse candiote, farandoule des Provenceaux. *Acad. Aix*, t. I, 1819, p. 124.

DU LAURENS DE LA BARRE. Etude sur les danses bretonnes. *Ass. Bret.* 1879, p. 271.

GUICHARD. Le Rigaudon. *Ac. Delph.*, 3e série, t. XXVIII, 1886, p. 244.

LALANNE (L.). Ballet donné à Munster, en 1645. *Notices publiées pour la Soc. de l'histoire de France*, Paris, 1884, in-8°, p. 331-340.

MAGNEVILLE (DE). Sur les branles de village en basse Normandie. *Antiq. norm.*, vol., XII, 1840, p. 416.

ROBIN. Sur certains airs de danse du Poitou au XVIe siècle. *S. A. O.* (Bull.), 1859-1860, p. 457-471.



LE MOIS

CONCERTS

SOCIETE NATIONALE

HISTOIRES NATURELLES, *DE JULES RENARD, PAR MAURICE RAVEL.*— VILLANELLE *POUR COR, PAR PAUL DUKAS.*

« Histoires naturelles ? Eh ! pas si naturelles ! » Je ne sais pourquoi cette méchanceté de Voltaire m'était revenue à l'esprit, et me mettait un peu en défiance. Il y a loin cependant de Buffon à M. Jules Renard, lequel ne porte point de manchettes, ni de perruque, mais sans doute des pantalons guêtrés de boue à la mode de M. Lepic, le père de Poil-de-Carotte, et fume, je suppose, de très vénérables pipes en observant le manège de ses poules habiles à picorer le ver blanc dans le sillon qui s'ouvre. Car c'est un authentique campagnard, qui connaît le nom exact des bêtes et des choses, ainsi que leurs couleurs et leurs mœurs ; qui ne craint pas de chercher ses œufs aux places élues par le caprice des pondeuses, ou de surveiller lui-même l'émiettement des mottes de fumier sur ses champs. Mais ne vous y trompez pas : ce sourire qui se dissimule n'est pas d'un paysan, mais d'un psychologue retiré qui observe encore, et s'amuse en secret, et caresse tout ce

qui l'entoure d'une ironie attendrie. Je craignais cette ironie, presque partout présente, qui enveloppe toute émotion, la fait seulement pressentir ou deviner, et l'arrête au point où elle risquerait, en se dévoilant, de perdre sa subtilité ; je craignais cette exquise pudeur, ennemie à ce qu'il semble de toute effusion mélodique ; et je craignais surtout des mots dont l'agrément n'est que littéraire : la pintade, bossue de la cour, qui « ne rêve que plaies à cause de sa bosse » ; ou la robe du paon, « toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle ». Mais en craignant tout cela, je comptais sans Maurice Ravel, de qui la musique ingénieuse et fantasque a su capter délicatement tout ce que ces petits poèmes contiennent d'émotion véritable, sans rien perdre aussi de cette grâce moqueuse qui toujours l'accompagne. Et ce sont cinq petits tableaux d'une finesse et d'une intensité de caractère que rien n'égale, sinon certains paysages japonais où l'on voit, comme ici, des oiseaux diaprés étendre leurs ailes au-dessus du soleil qui se couche et que barre une pensive tige de roseau. Voici le paon, qui lève ses courtes pattes sur un rythme de fierté, en sa toilette de noces, et crie longuement : « Léon ! Léon ! » (c'est ainsi qu'il nomme sa fiancée). Et voici le grillon, qui rentre en son humble trou ; entendez-vous le cri de la porte, presque imperceptible à force d'être aigu ? « Puis il remonte sa minuscule montre », et s'enfonce bien loin, descend par une invisible chaîne qui grince un peu, jusqu'aux profondeurs, jusqu'au centre de la terre où il se rassure enfin, tandis que là-haut, seuls les peupliers montent et rêvent sous la lune. Cette petite pièce me paraît être la plus poétique de toutes, et celle où l'on sent le mieux cette tendresse émue jusqu'aux larmes que seuls peuvent nous inspirer les tout petits êtres, dont la candeur est sans défense. Je dirais volontiers que tout l'esprit de la *Chambre d'Enfants* de Moussorgski se trouve là, mais uni à quelle sûreté de goût et quelle prodigieuse habileté ! Le cygne est bien gracieux aussi, avec les grands ronds sur l'eau si bien décrits par l'harmonie, et les nuages qui flottent, et la brusque mauvaise humeur de la désillusion finale : « il engraisse comme une oie ». Puis le martin-pêcheur, dont on croit suivre le vol silencieux, et l'arrêt sur la perche de ligne qui plie à peine, et le départ sans effroi. La pintade enfin, avec son aigre cri, la charge furieuse de ses pattes sèches, et l'opposition délicieuse

du pépiement des volailles si paisibles, lorsqu'elle n'est pas là. Tout cela décrit par quelques accords d'un coloris expressif et singulier, piqués de ci de là comme des coups de pinceau infaillibles, et qui évoquent tout le paysage autour d'une mélodie si adhérente aux paroles, qu'à peine croit-on entendre un chant : c'est une histoire, aimablement contée, avec toutes les inflexions de voix et les nuances de rythme du langage familier. Ici encore Moussorgki a montré la voie, mais n'a eu ni le courage de la suivre jusqu'au bout, ni le talent d'envelopper de musique, de vraie et pure musique, un récit aussi libre. Mme Jane Bathori a exposé ces menus poèmes avec l'admirable sûreté de diction qu'on lui connaît, et une grâce émue, légèrement enfantine, qui les rend bien touchants : une petite fille qui s'amuse à regarder les bêtes et rit de leur tournure comique ou des farces qu'elles se font, mais en les aimant bien quand même. Quant à l'auteur, assis au piano, raide et impassible, il fut le seul dans la salle entière à ne trahir aucune émotion ; mais ses doigts surent trouver les sonorités enveloppées et voilées, ou légères et pétillantes, qui étaient dans sa pensée. Ce fut bientôt un vrai délire, et je ne sais pas si un succès aussi frénétique est jamais venu s'inscrire dans les annales de la Société Nationale, qui est une société confraternelle, partant un peu réservée, d'ordinaire, en ses admirations. La dernière pièce fut redemandée, et l'on vit, chose plus insolite encore, des auditeurs surnuméraires envahir l'estrade de la salle Erard ! Rien de plus mérité que cet enthousiasme, rien qui mette plus de joie au cœur des musiciens. Car nous avons eu là, mieux à mon sens qu'en toute autre œuvre de Maurice Ravel, la révélation d'un artiste de l'espèce la plus raffinée, maître aujourd'hui de son style et sûr d'un talent unique en son genre, qui est un genre exquis. Je lui dois en outre, pour ma part, une grande reconnaissance pour m'avoir mieux fait comprendre à quel point notre moderne fabuliste est un délicat poète et un profond ami des bêtes dont s'égaie, et s'attendrit aussi, sa solitude rurale.

C'est un corniste à qui échut la difficile mission de succéder à Mme Bathori. La *Villanelle* de Paul Dukas, visiblement écrite en vue du concours du Conservatoire, épuise tous les effets, et aussi toutes les difficultés de l'instrument : sons bouchés, sons cuivrés, trille, sourdine, longues tenues, mouve-

ments rapides, extrême grave, extrême aigu, rien n'est omis. Les deux idées (dont la deuxième semble appeler Fervaal) n'en sont pas moins fort agréables, et sans doute on en eût senti mieux le charme, si l'artiste, M. Delgrange, n'eût été contraint à un jeu circonspect et timide à l'excès. Tout se passa sans fausse note, Dieu soit loué ! mais un peu de sentiment n'eût pas été superflu ; il est certain d'ailleurs que l'auteur n'eût pas soumis le malheureux exécutant à de telles épreuves, sans les nécessités spéciales du concours. Qui nous délivrera des concours. ?

Ces deux œuvres nouvelles s'encadraient fort congrûment entre les noms illustres de d'Indy et de Fauré ; le *trio* de l'un, le *quintette* de l'autre eurent leur succès accoutumé. Mais combien j'ai peu goûté le jeu de M. Risler dans les morceaux de piano de G. Fauré ! Combien il m'a paru éloigné d'en sentir la fine élégance et les transparentes sonorités !

LOUIS LALOY.



FLORENT SCHMITT

Redisons le plaisir éprouvé à l'audition des *Envois de Rome*, de Florent Schmitt, au Conservatoire. Rarement le déballage de ces envois officiels nous réserva pareil régal. Il faut louer pêle-mêle les jolies voix de Rose Féart et Yvonne Galle, la jeune vaillance des classes de chant qui forment un ensemble choral inestimable, la conscience de Büsser et les valeureux efforts des huit premiers violons appelés à donner l'illusion d'un quatuor assez imposant pour lutter contre une harmonie écrasante.

Malgré la composition inquiétante de cet orchestre, malgré le nombre douloureusement insuffisant des répétitions, les œuvres de Florent Schmitt ont produit une impression profonde. J'ai

déjà dit le charme et la maîtrise orchestrale de la *Danse désuète* et de la *Procession dans la Montagne*, exécutées récemment chez Chevillard. Il faut noter aussi la séduction de *Scintillement* et la grâce du *Poème des lacs*, accompagnés par un orchestre un peu trop énergique à mon goût. Mais ce qui fut une révélation de force et de fécondité, c'est le formidable *Psaume XLVI* pour orchestre, chœurs, orgue et soli.

Cette œuvre, qui marquera dans la production contemporaine, est traitée avec une fougue joyeuse, une sauvage allégresse qui ne scandaliseront que les dames patronesses peu versées dans la science mystique et sensuelle de l'Ancien Testament. L'atmosphère quasi barbare du « Plaudite gentes », sa gaieté exultante, la superbe de sa griserie triomphale ont été admirablement comprises par M. Florent Schmitt. De là ces cris frénétiques de « Gloire au Seigneur ! », ces danses à cinq temps qui soulèvent un peuple en délire, cette formidable disposition des voix étagées clamant : « Dieu est monté » sur le thème renversé de « Gloire au Seigneur ! » Basses, ténors, altos et sopranos entrent successivement dans la trame orchestrale en faisant surgir le mot « monté » de tous les coins de la foule jusqu'à ce que les quatre trombones imposent ce cri à leur tour et que la trompette l'exalte jusqu'aux étoiles !... De là ces orgies de sonorités, ces débauches de percussion, ces rythmes virulents scandant l'ivresse des bons Hébreux triomphants, ces rappels du thème « Frappez des mains » aux trompettes et trombones avant que les chœurs le fassent tonner en canon éclatant, ces retours des sonneries initiales sur le mot : « Nations », ces accents de tambours et de sistres triangulaires parfaitement légitimés par l'illustre exemple du roi David dansant devant l'Arche en signe de vénération. Délicieux contraste : voici frémir doucement l'exquise phrase du soprano-solo : « Il a choisi dans son héritage la beauté de Jacob qu'il a aimée avec tendresse. »

En vérité, je vous le dis, Florent Schmitt a fait entendre dans la petite salle du Conservatoire la voix rude, âpre, redoutable et irrésistible d'un jeune prophète. Elle ne se dépensera pas dans le désert.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.



DEBUSSY A CHRISTIANIA

Grâce à l'activité artistique de notre collaborateur, Magnus Synnestvedt, le Théâtre National de Christiania a consacré la 2e partie de son dernier concert symphonique à Claude Debussy. Sous l'intelligente direction du kapellmeister Johan Halvorsen, l'orchestre a exécuté le prélude à l'*Après-midi d'un Faune* et les deux premiers nocturnes *Nuages* et *Fêtes*. Le public norvégien a fait à l'*Après-midi d'un Faune* et à *Nuages* un accueil enthousiaste et a contraint l'orchestre à bisser « *Fêtes* ». Cet enthousiasme a eu le don d'exaspérer quelques critiques grincheux qui ont — comme il convient — proclamé que toute musique moderne est entachée de décadence et qu'il était d'ailleurs présomptueux de chercher à rénover un art qu'ont définitivement illustré Bach et Beethoven. Il s'en est suivi une polémique très violente entre critiques ; mais le plus singulier c'est que le public, lui, a été unanime dans sa satisfaction et son enthousiasme. Et ceci ne confirme-t-il pas, d'une manière très inattendue ce que nous avons si souvent prétendu à l'encontre des pédants que la musique de Debussy est très accessible et pleine de charmes pour tous ceux qui s'en approchent sans parti-pris ni préjugés.

Grieg était, paraît-il, dans la salle, et donnait le signal des applaudissements.



CONCERTS LAMOUREUX

Le 16 décembre un merveilleux programme réunissait les noms de Gluck, Wagner, Borodine, Chabrier, Elgar et Florent Schmitt.

Fidèle aux traditions du *Mercure Musical*, je me borne au compte rendu des premières auditions ; pourtant je ne puis passer sous silence l'ovation qui a été faite à Chevillard après

la puissante symphonie de Borodine, et la joie que nous avons eu à retrouver toujours plus jeune et plus éblouissante la nerveuse rapsodie de Chabrier.

« M. Edward Elgar, nous confie le programme, est un des compositeurs les plus réputés de l'école moderne anglaise ». Hélas ! trois fois hélas ! pour l'école moderne anglaise ! car il est impossible d'imaginer quelque chose de plus somnifère que ce Mendelssohn gourmé, dépourvu même de toute espèce de sentimentalité, cette caricature de la sensibilité. Par surcroît la *Sérénade* de ce sinistre raseur comportait plusieurs mouvements, à l'instar naturellement de l'exquise nachtmusik de Mozart.

Avant de nous infliger ce pensum absolument immérité, Chevillard nous a donné deux fragments des Musiques de plein air de Florent Schmitt déjà entendus la saison dernière au concert d'orchestre de la Nationale. Cette fois-ci, la *Procession dans la montagne* et la *Danse désuète* étaient ornées de commentaires dûs au charmant poète Paul Fargue. Entre ces très délicats poèmes, exquis d'images et d'impressions et la très substantielle matière harmonique de ces musiques, il y avait assurément un certain désaccord, quelques auditeurs m'en ont paru légèrement surpris ; il ne convient pourtant pas d'y attacher une importance exagérée, c'est après tout le résultat naturel et très intéressant de la divergence d'expression de deux natures aussi foncièrement personnelles. Du reste l'accueil fait aux deux esquisses de Schmitt a été des plus chaleureux : Ces deux œuvres d'une puissante musicalité classent en effet leur auteur parmi les jeunes musiciens sur lesquels nous avons le plus le droit de compter pour l'avenir ; elles montrent une connaissance absolument parfaite des moyens de l'orchestre, une souplesse et une diversité d'écriture sans pareilles, une sensibilité très fine et une véritable puissance. Pourtant M. Schmitt ne s'est peut-être pas encore entièrement libéré des influences qui ont entouré son éducation musicale, ni de ses sympathies intellectuelles. Pourtant qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée ; il n'y a dans ces deux esquisses aucune imitation, aucune réminiscence ; ce sont les œuvres d'un talent très sain, très probe, très indépendant qui cherche sa voie, et qui n'est pas loin de la trouver. Avec les merveilleux dons musicaux qu'il possède, M. Schmitt a peut-être trop de volonté ; qu'il se laisse aller à sa nature qu'on voit déjà géné-

reuse et qu'on devine si exquisement sensible. Qu'il ait donc confiance en son instinct, sa raison supérieure, comme eût dit ce mélomane de Nietzsche.



Le 23 décembre, une seule nouveauté nous est offerte : *Le Songe de la Sulamite*, d'Alfred Bachelet. Quelles sombres combinaisons, quelles amitiés dévouées ont pu nous valoir cette... chose, est-ce peut-être l'approche de la Noël qui a déterminé la parution de cette pastorale biblique ? En tout cas rien ne peut légitimer la présence de Mme Pollack, si ce n'est la nationalité de l'héroïne.

Avec ceci nous avons dû subir une 2e audition du *Nouveau Monde* de Dvorak, et l'ouverture de *Sapho*, de Goldmark ; à propos de cette Sapho tapageuse et banale, le programme se livre à des réflexions bien singulières et candidement hésitantes : « Serait-ce le développement symphonique de la poétique légende de Sapho. Ou mieux ne pourrait-on pas y voir la synthèse musicale des idées générales qu'éveille en nous ce touchant épisode — sa conclusion morale et philosophique — traduite en langage symphonique ». Oh ! la littérature en musique ! la philosophie orchestrale, la morale symphonique, l'éthique instrumentale, la vertu contrapuntique, et le vice harmonique.

Au lieu de se prêter à ces divagations hérissées d'adjectifs stupides, pourquoi le programme ne contenait-il pas le texte indispensable à la compréhension d'*Antar ?* Car ce concert insupportable s'est terminé sur l'éblouissante féerie sonore de Rimsky-Korsakov. Quelle joie de réentendre cette œuvre admirable, et de voir le public d'aujourd'hui applaudir d'enthousiasme ce qu'il écoutait distraitement il y a dix ans.



Le 30 décembre, Beethoven, Liszt, Wagner, Franck et Fauré.

Je ne devrais mentionner que la première audition de *la Ballade* de Fauré, mais je ne me sens pas la force de me limiter à cette aimable fantaisie dont la mièvre inconsistance m'a paru bien peu spontanée et en somme, bien peu intéressante, malgré le jeu très souple et très rêveur de M. Alfred Cortot.

Tout l'intérêt du concert s'est en réalité concentré sur les *Djinns* de Franck, et sur *Mazeppa*, le truculent poème symphonique de Liszt. Oh ! la galopade subite et effrenée de tout l'orchestre après le coup de cymbales initial, la chute pantelante dans la nuit glacée, et les joies du triomphe, de l'amour et de la vengeance ; et la beauté du commentaire orchestral de ces sentiments simples et de ces impressions poignantes. Que nous voilà loin des « traductions symphoniques de conclusions d'idées générales ! » Ce n'est même plus un récit, c'est une peinture, une fresque formidable, souveraine de puissance et de beauté.

En définitive, ce sont les reprises qui ont fait tout l'intérêt de ces concerts : La *Symphonie* de Borodine, *Espana* de Chabrier, *Antar* de Rimsky, et *Mazeppa* de Liszt. Le choix est heureux, mais pourquoi ce même goût ne s'exerce-t-il pas sur le choix des œuvres nouvelles, est-ce pour écarter le public des jeunes qu'on lui présente Elgar, Trémisot, Bachelet, Goldmark et *tutti quanti* comme les représentants de l'art contemporain. Si c'est une tactique, elle est habile ! Mais nous nous contenterons de rappeler à M. Chevillard qu'il n'a jamais mis à son affiche les noms de Ravel, Déodat de Séverac, Roussel, Noskovski, Adam Wieniawski, Pfitzner, Schillings, Maurice, Malher, Thuille, Albeniz, Morera, Halvorsen, Sigurd Lie, Ole Olsen, Cyril Scott, Lœffler, Farwell, Merikanto, Akimenko, Rachmaninov, Kallinikov, etc., etc.

MAGNUS SYNNESTVEDT.

P. S. — La chronique tchèque de M. Ritter parue dans le dernier numéro du *Mercure Musical*, fait honneur à notre perspicacité, puisqu'elle confirme qu'en dépit des affirmations détaillées du programme Chevillard, il n'y a absolument rien d'américain dans la symphonie du Nouveau-Monde de Dvorak : « Symphonie du Nouveau-Monde » signifie, paraît-il,

« symphonie écrite en Amérique » ; espérons que cet exemple ne sera pas suivi ; car nous ne voyons pas ce que la *Symphonie en* ré *mineur* de Franck ou la *Rapsodie Norvégienne* de Lalo auraient gagné à être dénommées Symphonie du boulevard Saint-Michel et Rapsodie du Bas-Meudon.

Quant à la valeur intrinsèque de cette symphonie, M. Ritter l'estime très haut. Libre à lui ! je n'y contredirai pas ; cependant je tiens à relever le singulier procédé de M. Ritter qui veut que l'on juge « cette symphonie au taux de la musique française exécutée vers 1893 ». Est-ce pour excuser la pauvreté des combinaisons harmoniques de cette œuvre ? Franck, Lalo, d'Indy, Chausson, Chabrier et Debussy figuraient déjà aux programmes de nos concerts. Du reste, plus près de la Bohême, Liszt et Wagner, ainsi que l'école Russe en pleine période de production, interdisent cette sorte d'excuse. Est-ce pour nous faire accepter les répétitions à peine déguisées du développement ? N'avons-nous pas, un siècle plus tôt, des exemples immortels de structure et de développement symphoniques dans les œuvres de Beethoven ?

Nul plus que nous ne revendique le complet éclectisme artistique, n'exige du critique de juger les œuvres objectivement et ne se refuse surtout à prononcer de ridicules et inutiles excommunications. Comme le dit fort bien M. Ritter « il y a place pour toutes les formes végétales et animales dans la nature ». Nous croyons seulement que dans chacune de ces formes, il y a des types d'inégale perfection, et que le jeu même de la nature fait disparaître ceux qui ne peuvent être la base d'une évolution ultérieure : Nous ne croyons pas que l'histoire musicale retienne plus tard cette symphonie comme une des œuvres qui ont illustré cette grande forme musicale. Peut-être en faut-il chercher la raison profonde dans le manque incroyable de culture générale chez Dvořak, sur lequel M. Ritter insiste si fortement.

Du reste dans d'autres formes musicales plus concrètes, où il s'est maintenu plus proche de l'âme chantante de sa patrie, Dvořak a donné une note d'art très personnelle ; et, nous le répétons, ses danses et ses quatuors nous paraissent très expressifs et très originaux. Et cela nous suffit pour reconnaître tout l'intérêt qui s'attache à ce compositeur, car notre éclectisme absolu se refuse à établir une échelle

de mérite ou de valeur entre les différentes formes musicales.

Enfin, M. Ritter prétend que Dvořak n'a jamais consulté de recueils de mélodies populaires. C'est une affirmation purement réduite, puisque la logique interdit la preuve des faits négatifs.

M. S.



SOCIETE J.-S. BACH

Pas un pouce de terrain qui ne soit pris d'assaut : les amateurs de belle et pure musique sont de jour en jour plus nombreux. J'aperçois, dans la salle et dans l'orchestre, quelques farouches de mes amis, des « sans-culottes », comme me disait l'un d'eux ces jours-ci. Et, pour que la fête fût complète, l'on nous fit entendre Mlle Marie Philippi de la Singakademie ; il est inutile de chercher à dire son admiration pour le style de la grande artiste qui nous était révélée, ni l'émotion étrange qui nous saisit quand elle chanta l'air de la Passion selon Saint-Jean *Tout est accompli*.

Puis deux concertos brandebourgeois : deux premières auditions d'œuvres qui sont au faîte de la musique. Et je me demandais, à part moi, comment il se trouve encore des gens pour déclarer que Bach « c'est bien difficile à comprendre, et puis c'est toujours la même chose » !! Où trouver plus de clarté et de variété ? Il y a là des merveilles de rythme et des développements d'une ingéniosité, d'un esprit absolument indicibles.

Regrettons que M. Bret ait cru devoir nous faire entendre la cantate burlesque : *Nous avons un nouveau gouvernement*, qui n'ajoute rien à la gloire du maître de la *Thomaskirche*. L'absurdité du livret a encore été soulignée par l'ignorance du traducteur en ce qui concerne la vulgarité de certaines expressions, lesquelles eussent été à leur place quelques pas plus loin, aux Folies-Bergère.

Et puisque voici le gros, le très gros succès de la Société J.-S. Bach, il est permis de faire remarquer à M. Bret qu'il doit au public et à sa propre conscience artistique de donner à ses concerts toute la perfection possible ; quelques artistes, des mieux autorisés, m'ont depuis longtemps fait leurs doléances au sujet de l'imperfection avec laquelle certaines œuvres sont exécutées : c'est une critique qu'il ne m'était point trop loisible de formuler jusqu'ici. Mais voici venir les fortes recettes qui devraient permettre la constitution d'un orchestre attitré, et sans trop de bigarrures.....

Surtout ne manquez pas le concert du 6 février : deux cantates, et des plus belles, le *Premier Concerto brandebourgeois* pour deux cors, trois hautbois, basson, violon principal et orchestre, et cinq *Geistliche Lieder* chantés par M. Georges Walter : pendez-vous, mes lecteurs de province, puisque vous ne serez pas là !

Louis Régis.



CONSERVATOIRE

Rendons grâces à la Société des Concerts, puisque l' « *Eole apaisé* », cantate de Bach, nous a été donné pour la première fois en France : le vieux maître commence à être de ceux dont le nom est venu jusqu'aux oreilles de la plèbe musicale, et l'on ne fait plus trop de difficultés pour applaudir ses chefs-d'œuvre ; ce qui permet, sans trop craindre du pâle snobisme, de donner des premières auditions d'ouvrages admirables, écrits il y a deux siècles.

Bonne exécution avec Mme de Montalant, Mlle Cauchy, et d'autres encore ; le maître Guilmant réalisait la basse, et tout alla fort bien grâce, à M. Marty qui dirigea *con amore*.

Le programme était heureusement complété par la *Symphonie Ecossaise* de Mendelssohn et l'*Ouverture de Fidelio*.

LOUIS RÉGIS.



QUATUOR CAPET

Le dimanche 6 janvier, Capet fait merveille, et son quatuor dans le troisième, le dixième et le douzième ; je ne crois pas que les plus fameux quatuors étrangers dépassent celui-ci, pour ce qui est de la probité et du scrupule artistiques, de l'homogénéité, de la valeur des sonorités. Le dixième est le plus admirablement exécuté ; la salle est comble et l'accueil tellement enthousiaste que j'ai cru voir — Dieu me pardonne ! — un fugitif sourire errer dans la barbe de Capet... c'est tout dire.

LOUIS RÉGIS.



MUSIQUE DU XVIIe ET XVIIIe SIECLE
SALLE DES AGRICULTEURS
LUNDI 14 *ET SAMEDI* 19 *JANVIER*

Nous devons à Mme Magda Le Goff deux soirées du plus haut intérêt artistique consacrées, l'une aux grands maîtres italiens du XVIIe et du XVIIIe siècle, l'autre à nos charmantes et somptueuses œuvres du XVIIIe siècle. Les pièces instrumentales confiées à la Société des Concerts anciens furent remarquablement exécutées. Je citerai particulièrement une *Sonate* de Marcello pour flûte et clavecin, fort bien interprètée par M. Fleury et Mlle Delcourt, une *Sonate* de Haendel pour hautbois d'amour jouée par M. Bleuzet et une *Sarabande*

recueillie par M. Ecorcheville. M. Nany nous stupéfia par son aisance à tirer de sa contrebasse les chants les plus suaves et les arpèges les plus compliqués. En revanche la partie vocale de ce premier concert laissa fort à désirer. La voix de Mme Le Goff est sans doute puissante et pathétique, mais manque de souplesse et de variété ; il en résulte une déplorable monotonie. Au reste, les œuvres interprétées semblaient convenir très peu à son tempérament artistique et quoique M. Expert nous eût, en une courte allocution, vanté « sa voix vraiment vénitienne » cette voix nous parut étrangement dépaysée et mal à l'aise dans ces airs italiens si simples, si suaves, si divinement purs. Ni les chants admirables de Scarlatti, ni ceux de Jacopo Peri, de Stradella, de Carissimi ne furent mis en valeur. Nous ne fîmes qu'entrevoir dans une « cantata » de ce dernier, les qualités réelles de sa voix.

Ce ne fut que le 19 janvier que nous eûmes l'agréable surprise d'entendre cette voix se déployer ,magnifiquement, dans le songe d'*Iphigénie en Tauride.* Mme Magda Le Goff s'y montra émouvante, sobre et poignante et nous fit oublier en quelques instants, toutes nos rancunes. Malheureusement, elle ne sut pas interpréter aussi heureusement l'*Orphée* de Rameau, cantate à une voix avec symphonie, dont les exquises mélodies et les riches harmonies nous tinrent longtemps sous le charme. Une sarabande de Leclair, un passepied de Campra, un superbe divertissement de Mouret eurent un vif succès et Mlle Delcourt fut acclamée pour son interprétation intelligente et parfaite d'œuvres de Couperin, de Rameau et de Marchand.

Une courte conférence servait d'introduction à ce concert comme au précédent. M. Expert nous entretint la première fois de l'invention de la mélodie moderne par les artistes italiens, le second soir il parla de ses chers musiciens de la Renaissance française et chercha à définir les caractères de notre musique. Tout cela fut fort clairement exposé et le conférencier fut fort chaudement applaudi. Je me permettrai toutefois de faire quelques réserves sur la valeur de plusieurs théories de M. Expert, théories qu'il exposa d'une manière quelque peu tranchante et dogmatique. Nier toute influence étrangère sur la formation de nos musiciens du XVIII[e] siècle, toute trace d'italianisme dans les œuvres de Colasse, de Campra, de Ra-

meau, de Charpentier même, me semble au moins hasardeux. Dans l'état actuel du problème, il paraît bien qu'il faille attribuer à l'influence de l'Italie ce développement en France de la musique pure qui allait atteindre son apogée avec les opéras de Rameau. Que Rameau soit « français jusqu'aux mœlles, rien que français » cela est au moins discutable, mais compter Charpentier au nombre des musiciens indemnes de toute influence étrangère, cela est certainement une erreur, car s'il y eut jamais un musicien français italianisant au XVIIIe siècle, ce fut bien Charpentier. Elève à Rome du grand Carissimi, il fut en effet l'apôtre de la musique italienne en France et fut violemment combattu à ce titre par les partisans de la tradition purement française de Lully. Lecerf de la Vieuville, notamment, le prend souvent à partie dans ses dialogues et l'accuse, entre autres choses, d'emplir la tête de ses élèves « de maximes italiennes » et de corrompre leur goût. Enfin, pour se convaincre de la vérité de ceci, il suffit de jeter les yeux sur les œuvres musicales du maître, car elles portent des traces évidentes d'italianisme.

En somme, ces deux soirées furent des plus intéresantes et révélèrent à de nombreux gens du monde que la musique italienne existait avant Rossini et Donizetti et ne consistait pas seulement en roulades et en vocalises ; en second lieu, qu'entre Lully et Rameau fleurissait toute une génération de musiciens encore peu connus, mais bien dignes de notre amour, car ils furent curieux de combinaisons harmoniques, mélodiques et rythmiques nouvelles et passionnément épris de distinction et de rare beauté.

HENRY DEBUSNE.



RICARDO VIÑÈS EN ALLEMAGNE

L'art français vient de remporter un nouveau succès à l'étranger grâce au talent de Ricardo Viñès, qui fut choisi comme soliste du festival de musique russe, donné en l'honneur du 70me anniversaire de Balakiref. On le sait, Ricardo Viñès est le plus actif et le plus dévoué propagateur des

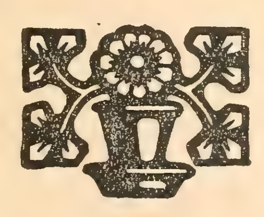
musiques modernes, qu'elles soient russes, françaises, allemandes ou de n'importe quelle autre école. Mais c'est surtout en faveur de Debussy, de Ravel, de Séverac, de Borodine et de Balakiref que s'est exercé son inlassable propagande. Cette fois, c'est en Allemagne qu'il est allé porter la bonne parole et en de solennelles circonstances. Son triomphe a été constaté par la presse germanique avec une bien rare unanimité; aussi nul doute que dorénavant il n'ait fréquemment l'occasion de faire applaudir en Allemagne l'incomparable répertoire moderne qu'il possède déjà et accroît chaque jour.

J. E.

Les 26 février, 12 mars, 24 avril et 14 mai, auront lieu à la salle Pleyel, quatre concerts historiques donnés par Mlle Blanche Selva sur ces sujets : la *Variation ;* — la *Fantaisie* ; la *Sonate moderne ;* — la *Sonate de piano.*

Le 2 mars, inauguration des concerts du *Cercle International des Arts*, (97, boulevard Raspail), qui auront lieu tous les samedis. Musique de chambre classique et moderne. Aux programmes : Chausson, Debussy, V. d'Indy, M. Ravel, Strauss, Borodine, Cretani, etc. Directeur : Clarence Amelungen. Quatuor à cordes : MM. Sven Kjelleström, Szigeti, Derenaucourt, Choinet.

Le 4 mars, à la salle Berlioz, concert de musique russe donné par M. Stéphane Austin, avec le concours de M. R. Vinès, et une causerie de M. Louis Laloy.





ESTHÉTIQUE MUSICALE

FR. PAULHAN : *Le Mensonge de l'art,* (Bibliothèque de philosophie contemporaine), Paris, Alcan, 1907 ; in-8°, 380 p.

Sous ce titre quelque peu énigmatique, c'est en somme une théorie esthétique presque complète que M. Paulhan nous présente. Je me bornerai à en signaler les idées essentielles, et seulement en ce qui concerne l'esthétique musicale.

Pour M. Paulhan, le rôle de l'art est de créer un monde fictif et harmonieux qui nous repose des discordances douloureuses du monde réel. Ce monde irréel prend pour notre esprit une réalité momentanée, et c'est là *le mensonge de l'art.* Le type le plus parfait de l'art ainsi conçu, l'art par excellence, c'est naturellement la musique pure (la symphonie) ; car il n'en est point qui réussisse mieux à nous dépayser, à nous arracher à la vie courante, il n'en est point qui présente à un aussi haut degré ces deux caractères de l'art parfait, d'être *idéaliste,* c'est-à-dire de créer un monde en dehors du monde réel et d'être *supra-humain,* c'est-à-dire de dépasser l'homme et de ne rien créer à son image.

A côté de cet art extra-humain, qui a pour but de créer un monde aussi irréel que possible, et presque sans attaches avec la vie humaine, il existe un autre genre d'art, moins parfait, l'art *humain,* qui se propose aussi de créer un monde irréel et harmonieux, mais avec des données empruntées à la vie courante. Cette forme d'art est moins élevée, mais peut

être plus communément goûtée ; car le monde qu'elle nous présente, étant plus près de notre expérience courante, est plus facilement acceptable. Mais ici même nous retrouvons le caractère idéaliste de l'art ; car il faut distinguer deux facteurs dans l'impression produite par l'art *humain* : d'une part le sentiment de ce qui est en rapport avec la vie, d'autre part le caractère harmonique du monde créé, et ce dernier facteur nous ramène à l'art idéaliste. D'ailleurs, dans l'impression esthétique, la proportion entre ces deux éléments varie avec les différents sujets, avec les différents arts et avec les différentes classes d'auditeurs, de spectateurs ou de lecteurs.

L'art humain exprime son rapport avec la vie de deux manières principales : il peut être *sentimental*, c'est-à-dire chercher à susciter en nous des émotions semblables à celles de la vie, et il peut être *réaliste*, c'est-à-dire se proposer une imitation plus stricte de la réalité extérieure. — La musique, qui est le type de l'art extra-humain, a dans l'art humain une place moins importante. Son rôle est presque nul dans l'art réaliste ou imitatif. Il est secondaire, bien que réel, dans l'art sentimental ou expressif. « Je ne pense pas que la grande fonction de la musique soit de traduire des émotions, mais les conditions mêmes de son existence lui imposent très souvent ce rôle » (p. 47). La musique forme en nous une sorte d'esprit qui remplace le nôtre ; mais notre esprit n'en est pas pour cela complètement anéanti : il trouve dans la musique des excitations qu'il utilise et des analogies plus ou moins lointaines avec sa propre vie émotive. « Dire qu'une composition musicale est une sorte d'esprit, c'est impliquer que cet esprit ressemble, à certains égards, au nôtre. En effet, le rythme, le ton, la nature des intervalles employés par la mélodie, la rapidité ou la lenteur des sons, leur longueur ou leur brièveté, la différence des timbres, c'est-à-dire la variété des combinaisons d'éléments, la nature consonante ou dissonante des accords, tout cela représente autant de côtés de la vie musicale plus ou moins analogues aux différentes formes de la vie de nos passions, et peut les rappeler, les exciter, les renforcer ». (p. 49). Aussi ce pouvoir expressif, ou plutôt suggestif et excitant, de la musique, a-t-il été très utilisé par l'art humain et passionnel (symphonie à programme, opéra, mélodrame, romance sentimentale). Mais le plaisir proprement musical, la contemplation

d'un monde irréel et reposant, subsiste à côté du plaisir passionnel.

Telles sont les idées essentielles qui, dans ce livre, intéressent l'esthétique musicale. Et je m'empresse d'ajouter qu'il y a encore beaucoup d'autres choses dans le travail de M. Paulhan. Tous ceux qui réfléchissent sur l'art en général et sur les problèmes encore mal éclaircis de l'esthétique, y trouveront maintes vues de détail ingénieuses et parfois profondes, mais qui parfois aussi dissimulent mal ce que la conception générale a de trop systématique pour un pareil sujet. Nous avons en esthétique beaucoup trop de synthèses et pas assez d'analyses. Pour ce qui est de la musique en particulier, ceux-là même qui accordent, avec M. Paulhan, un rôle tout secondaire à l'expression en musique, n'auraient pas été fâchés qu'il eût insisté avec plus de précision sur cette correspondance incontestable entre la musique et nos sentiments ; et peut-être la trouverait-on plus importante qu'on ne croit, même dans l'art appelé extra-humain, même dans la musique pure. En somme ce livre contient un grand nombre de remarques intéressantes, fort habilement choisies pour justifier une théorie, mais on n'y voit pas assez clairement, à mon sens, la théorie se dégager des faits.

PAUL-MARIE MASSON.





VERLAINE
ET LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Monsieur G.-Jean Aubry nous est depuis longtemps connu, car le *Mercure* nous a renseignés sur la belle campagne de décentralisation artistique qu'il mène au Havre. Nous savons que la musique française a trouvé chez lui un propagateur aussi zélé que désintéressé et donc, il nous était impossible de ne pas être à la conférence de la salle Lemoine (1).

Certes, je serais heureux de redire toutes les choses ingénieuses ou profondes que la subtile compréhension de M. Aubry, et sa ferveur pour son poète, lui ont fait trouver pour renouveler l'éloge de Verlaine ; mais je veux faire comme lui et m'en tenir à ce qui est l'objet précis et aussi la nouveauté de sa conférence : Verlaine et la musique contemporaine.....

Très justement, il a discerné que « l'essence de l'œuvre verlainienne est de la même nature que la musique et plus proche d'elle même infiniment que la littérature ». Elle n'est peut-être pas sans injustice cette accusation pour les mots d'être « trompeurs et fourbes », ils ne sont tels que par l'abusif emploi où les contraignent les sophistes ou les mercantis littéraires, mais il est bien vrai que « la musique est sincère fatalement, nécessairement, qu'il n'y a pas de musique fourbe,

(1) *Verlaine et la musique contemporaine.* Conférence de G. Jean Aubry.

s'il en est de bonne ou de mauvaise », ainsi, je suis tout à fait de l'avis du conférencier quand il déclare « que l'essence de la musique c'est la sincérité, élément principal de l'œuvre de Verlaine ».

Car, « les Poèmes de Verlaine ne sont pas des mots, ce sont des chants, ce sont des plaintes, des sanglots, des cris, des jurons, des râles », et ces sanglotantes effusions, constituent, après les Ballades de Villon, si vieux et si proche pourtant du pauvre Lélian, la plus émouvante manifestation du lyrisme français, enfin débarrassé des procédés et des développements oratoires, scories dont même l'art romantique n'a pas su s'épurer. C'est à eux que la Poésie Française, noyée dans le flot diluvien des alexandrins hugotiques, puis écrasée sous le poids des joailleries ou ferblanteries parnassiennes, doit le miracle d'une Vie nouvelle...

Parallèlement, la Musique éprouva le bienfait de ce mouvement libérateur... Elle aussi s'était laissé emprisonner dans la geôle des formules. Elle s'obstinait dans les voies de Meyerbeer ou de Wagner, oubliant que si la première est une ornière, l'autre est une impasse ouverte et close aussitôt par le tyrannique génie de son constructeur ; ou bien, elle recommençait les sentimentalités romantiques dont ma jeunesse fut si dégoûtée que de musicien, je devins collectionneur...

Or, avant que le génie de César Franck lui ouvrît des chemins libérateurs, c'est par la forme du lied que la Musique française s'affranchit de l'emprise étrangère et des conventions nationalisées. Nul doute que « la publication des *Fêtes Galantes*, de la *Bonne Chanson*, des *Romances sans paroles*, en proposant aux musiciens des formes excellemment propres, uniquement propres même à cette forme mélodique, si elle ne l'a pas déterminée, n'ait du moins, hâté la constitution de ce nouveau genre ».

Nombreux, en effet, sont les musiciens qui demandèrent des thèmes à l'œuvre verlainienne. Je ne puis, malheureusement. reproduire ici les analyses perspicaces que M. Aubry nous donna de leurs musiques... Il nous dit, par exemple, comment Gabriel Fauré et E. Chausson se préoccupèrent surtout de la « qualité d'âme.... » pourquoi, de tous les commentateurs verlainiens, Gabriel Fauré demeure le plus considérable, puisque, au lieu de prendre, ici ou là, telle pièce qui convenait à son tempérament, il a mis en « musique des poèmes tirés

de presque tous les volumes de Verlaine, si différents qu'ils fussent d'esprit ou d'accents, « que toujours, « sa mélodie garde avec une richesse harmonique, une profondeur et une clarté d'expression qui égalent le poème même par l'intelligence du commentaire. »

D'autres musiciens, Debussy, Charpentier, Doret, de Séverac. s'attachèrent au décor descriptif, à ce que M. Aubry définit, l'impressionisme de Verlaine. Goûtez ici, comme nous l'avons fait nous-même, cette délicieuse esquisse du génie debussyste, de cet art « où s'allie inoubliablement le sens du réel et celui du mystérieux, légendaire et réaliste, cette musique compliquée (pourquoi ce redoutable cliché ???) et qui donne une impression gracieuse et simple »...

Oui, c'est joliment dit ; mais est-il tout à fait juste de cantonner Debussy dans le clan des musiciens qui n'ont vu que le décor et la couleur, et M. Aubry ne se démentait-il pas lui-même, quand il nous faisait entendre, avec les « *Chevaux de bois*, la *Romance sans paroles* « *Il pleure dans mon cœur* » du même Debussy, si ingénûment mélancolique et tendre ?

Au reste, j'ai quelques autres critiques à faire. M. Aubry nous a donné des musiciens verlainiens une liste déjà longue qui, du reste, s'accroît tous les jours, mais puisqu'il cite des inconnus et même l'auteur des *Chansons grises*, que n'a-t-il dit un mot du probe musicien qu'est M. Charles Bordes ? Assurément, ses mélodies ne méritent pas un tel oubli, et à défaut de leur qualité, leur nombre (puisqu'enfin M. Aubry énumérait) — seize, S. V. P. — valait au moins une mention.

Et si je faisais des incursions dans la musique étrangère, je pourrais signaler d'autres omissions. Je m'abstiendrai pourtant de l'indication et du reproche, parce qu'il me semble que M. Aubry a voulu parler surtout de la musique française ; mais alors, ne pourrait-il changer le titre de sa causerie ?

Enfin, le concert qui suivit la conférence, me semble justifier assez mal les appréciations de M. Aubry ? Si vraiment M. Gabriel Fauré « est le plus considérable des commentateurs verlainiens », d'où vient que la place donnée à son œuvre dans la réalisation des exemples musicaux, est si parcimonieusement mesurée ?... Et s'il est « plus vraiment le musicien de la *Bonne chanson* », ne vaudrait-il pas mieux en faire entendre un fragment plutôt que celle des *Fêtes galantes* ?

En revanche, et sans réticences, je dois féliciter M. Jean Aubry pour la bonne fortune qui lui échoit de trouver au Hâvre des collaborateurs qui complètent son œuvre si harmonieusement. Plusieurs fois déjà, j'ai eu le plaisir à la Nationale d'entendre Mlle Hélène Luquiens et j'avais apprécié chez elle une voix très pure, d'une étendue et d'une flexibilité remarquable. Mais elle m'a charmé l'autre soir, par la justesse et la profondeur de son interprétation, dans des musiques si diverses, dont elle a donné chaque fois l'accent vrai, sans emphase ni trahison.

Et M. Caplet fut un parfait accompagnateur ; mais je m'en voudrais de lui rééditer le violon d'Ingres, et de le louanger pour son talent pianistique, quand la même soirée nous révèla chez lui un compositeur dont l'œuvre (*Green*) ne souffrit pas d'un périlleux voisinage.

Je sais de Jean Aubry telles « *Paroles à l'Absente* » qui se proposent tout naturellement à son commentaire... On confierait ces musiques à la fervente interprétation de Mlle Laquiens et nous serons tous à la Nationale pour être, une fois de plus, charmés.

C. PONS.

P. S. — Tout de même, j'aurais du plaisir à quereller M. Aubry... Comment, il parle des écrivains catholiques au XIXe siècle, il cite Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam et il oublie Léon Bloy, et ceci à propos de Verlaine que l'auteur du *Brelan d'Excommuniés* a si somptueusement grorifié. Et puis, que diable ! les catholiques ne sont pas d'une telle opulence artistique, en ces mauvais temps, qu'on puisse encore les frustrer de ce qui est leur bien le plus authentique. Catholiques sans doute, Barbey et Villiers le furent, mais bariolé de romantisme ou encrassé d'hégélianisme, le cathodicisme fut, chez ces hautains, surtout une attitude aristocratique, je dirai même pour aller au bout de mon idée, une forme de pensée décorative. Chez Bloy, il l'a dit et crié magnifiquement, la *Foi* est inséparable de l'art, puisqu'elle est sa logique et sa raison d'être... et... mais, plus à l'aise qu'ici, Ricardo Viñes doit servir à notre conférencier cette *Mercuriale*.

EN PROVINCE

ARRAS. — *Concert de la Société Philharmonique.*

Un mot sur ce Concert ou plutôt un nom que je veux être le premier à dire aux lecteurs du *Mercure Musical*, c'est celui de la petite Marcelli, une enfant de onze ans qui est déjà une grande violoniste et qui possède le mérite (rare aux prodiges) d'être non seulement une virtuose accomplie, mais aussi une artiste vibrante ; elle m'avait déjà joué pour moi seul une page de Bach et j'en avais été émerveillé, car je ne croyais pas jusque là qu'il fût possible à une fillette de comprendre et à plus forte raison d'exprimer la profondeur du sentiment émotif du grand classique. — Le 16 décembre elle donnait devant un public nombreux la Fantaisie sur Faust de Vieuxtemps, la *Jota aragonesa* de Sarasate et l'*Abeille* de Schubert.

J'avoue ne pas aimer les prodiges ; ce sont généralement des petites poupées habillées en garçon ou en fille, et qui débitent des notes avec la régularité correcte d'un automate, mais j'aime beaucoup la petite Marcelli, parce qu'elle n'a pas que des doigts : elle a du tempérament ! Dans les trois morceaux inscrits au programme, elle nous prouva son mécanisme net, délié, martelé, absolument étonnant ; une force de coup d'archet à se demander si c'est bien ce petit bras fluet qui en est le moteur ; une justesse parfaite, une belle sonoritéet enfin un jeu ou je n'eus pas de peine à reconnaître l'école d'Ysaye dont son père est l'élève, elle a déja ce « démanché » idéal et ce « chantant » qui déconcerte chez une enfant.

Cette fillette grandira, son talent aussi, c'est pourquoi je suis heureux de vous dire son nom pour que vous le reteniez.

Je sais qu'elle ira bientôt à Londres, à Berlin, peut-être viendra-t-elle à Paris, espérons-le, nous aurons le plaisir de l'applaudir non pour la curiosité qu'elle provoque, mais pour la jouissance artistique qu'elle procure.

MARCEL POLLET.

DIJON. — *Premier concert historique de la Schola Cantorum*

Le programme portait, à la première page : « M. Robert Brussel, critique musical du *Figaro*, conférencier » ; à la seconde : « Conférence de M. Ed. Locard. » Ai-je entendu M. Brussel (Robert) ou M. Locard (Ed.) ? Je ne le saurai peut-être jamais. Je sais du moins que ce mystérieux conférencier a le goût du paradoxe. Celui qu'il a développé à Dijon avec une ingéniosité agréable, mêlée de quelque scepticisme, je me plais à le croire, c'est que les musiciens français du XVIII[e] siècle se rattachent « directement et sans intermédiaire » à la Grèce. Ont-ils donc cherché à imiter le musique grecque ? Nullement : ils la connaissaient encore moins que nous. Mais ils ont eu du goût pour les *sujets* grecs ! Ils ont entendu l'amour à la façon antique, c'est-à-dire comme quelque chose de profond et grave !! Enfin ils ont fait revivre la vieille idée de la fatalité !!! Le premier argument est évidemment sans réplique : il a fait impression. Les deux autres, plus subtils, auraient peut-être porté davantage, si le concert n'était venu ensuite leur donner un démenti saisissant. Ni les *Pièces en trio* de Couperin, ni les deux *Rondeaux* de Rameau, ni l'*Orphée* de Clérambault, ni la 6[e] *Sonate* de Leclair n'ont paru « directement » inspirés de l'art grec. Ils n'en ont semblé que plus agréables dans leur grâce apprêtée et spirituelle. Le trio Chaigneau les a interprétés avec correction : malheureusement le piano remplace mal le clavecin. Mlle Villot a chanté avec goût l'*Orphée* de Clérambault. Le concert s'est terminé par le *Trio pour piano, violon et violoncelle* de Bœllmann, œuvre vigoureuse et probe qui, malgré un développement en apparence tout scholastique, n'en donne pas moins une forte impression d'aisance chaleureuse et de libre sincérité.

Concert de M. Jacques Thibaud.

Faudra-t-il donc protester une fois de plus contre le déconcertant éclectisme du programme que nous apportent les virtuoses de l'archet ou du clavier ? M. Jacques Thibaud est sans conteste un véritable artiste, mais il doit avoir un peu de mépris pour son public de province ; sans quoi, il nous eût épargné la banalité sèche du *Petit poème* de L. Wurmser, la sentimentalité déclamatoire de *l'Adagio pathétique* de Marsick,

la vulgarité trépidante et prétentieuse de la *Saltarelle* et de la *Polonaise* de Wieniawski. Il est vrai que ce dernier morceau lui a valu une ovation, et, si le public entendait louer un mécanisme surprenant de précision et d'aisance, ce n'était certes que justice. Mais ces mérites s'étaient déjà beaucoup mieux montrés dans l'exécution de la *Chaconne* de Bach, où M. Thibaud nous avait fait admirer des qualités de son vraiment merveilleuses, et il n'était peut-être pas nécessaire, pour prolonger la démonstration, de prétendre encore ressusciter sur un archet magique des œuvres mort-nées. Ces réserves une fois faites, on ne peut qu'admirer la façon dont M. Thibaud a joué la *Sonate en ut mineur* de Beethoven et surtout les *Concerto en mi bémol* de Mozart : nulle musique, je crois, ne pouvait mieux mettre en valeurs ses incomparables qualités, la distinction, la grâce, la clarté et la souplesse de son jeu.— A côté d'un pareil artiste, M. David Blitz a paru un peu froid. Il semble avoir pourtant de la simplicité et du style, à en juger par la façon dont il a interprété avec M. Thibaud Mozart et Beethoven. Mais aucun des morceaux qu'il a joué seul (*Impromptu* et *Valse* de Chopin, *Æolus* de Gernshein ,*Campanelli* de Liszt) ne lui a permis de remplir son mérite ». — Mlle Marthe Dœrken a obtenu un succès mérité, avec diverses mélodies de Schumann, de Chabrier, de Fauré, de Levadé : peut-être manque-t-elle un peu de spontanéite ; mais la voix est belle est bien posée. P. M.

LILLE — 221e *Concert Populaire.*

Nouveau triomphe pour Cortot ! bravos sur tous les bancs ceux qui avaient trouvé le Concert précédent un peu savant, n'ont rien pu dire cette fois,... quelle belle musique cependant ;

Au programme, la 1re symphonie de Beethoven, M. Cortot a eu raison de nous donner ce chef-d'œuvre de grâce et de fraîcheur qu'on a trop rarement l'occasion d'entendre, l'œuvre est d'exécution facile, aussi l'orchestre la distilla-t-il avec une finesse extrême, ce fut absolument délicieux. Après le pur classique, le bon moderne : la *Procession nocturne* de Rabaud, page magistrale, évocation d'un impressionisme violent, d'une couleur remarquable, l'orchestre des Concerts populaires nous l'avait déja donnée l'an dernier ; cette fois, la perfection d'exécution fut encore plus grande, et nous avons

pu juger à cette seconde audition des progrès énormes que cette phalange a réalisés sous la direction de M. Cortot. Pablo Casals nous donna ensuite du Bach et oserai-je le dire sans blasphème, après ces harmonies, cette orchestration, le prélude de la suite en *ut* majeur pour violoncelle solo, nous parut trop excessif de bon tonalité..... un bel exercice dont la plus grande beauté était d'être si admirablement exécuté. Heureusement la suite comptait cinq autres pièces, airs à danser dont les rythmes, la tournure spirituelle, la perfection absolue d'écriture nous firent applaudir avec enthousiasme et Bach et Casals ; cet admirable artiste nous donna encore l'« élégie » de Fauré !

Fauré avait les honneurs du programme ; de lui nous avons ouï la « *Suite de Pelléas et Mélisande* » c'est un chef-d'œuvre nous dit la notice explicative... peut-être, mais Claude Debussy a traité après lui le même sujet, avouons qu'il a autrement compris et rendu la poésie mystique, la naïveté inquiète de Mæterlinck.

Madame Durand Texte nous chanta du Debussy de la première manière (bien jolie cette première manière), l'air de *Lia*, de l'*Enfant prodigue*, puis la *Cloche* de Saint-Saëns, l'*Automne* de Fauré (encore) et la *Sérénade* de R. Strauss, ce charmant chef-d'œuvre ! Madame Durand Texte fut très appréciée, pour le bon choix de ses morceaux, sa méthode et son talent ; le registre élevée de sa voix manqua peut-être un peu d'ampleur ! Le Concert se termina par la *Marche Française* de la *Suite Algérienne* de Saint-Saëns, d'une instrumentation si intéressante avec sa facture éclatante de bonne humeur, de franchise... amusante même avec cette curieuse réminiscence du *Barbier de Séville.* MARCEL POLLET.

LE MANS

Grande et superbe soirée donnée le 4 janvier par les « Auditions classiques de Musique de chambre ancienne et moderne » du Mans.

Le programme était composé des plus belles pages de de musique de chambre et des plus beaux *lieder;* écrits par le Maître *Gabriel Fauré* qui prêtait son précieux concours à leur exécution.

L'auteur, et le Quatuor Zimmer ont rendu les quatuors pour cordes et piano en *sol* mineur, et en *ut* mineur avec le

sentiment de poésie pure et de délicatesse infinie qui est bien la caractéristique de ces œuvres toutes de charme ; l'*allegro* et l'*allegro molto* en forme de danse bretonne du premier quatuor, ainsi que le *Scherzo* du second, si alerte et si frais, ont été particulièrement aux nues. Ces deux quatuors sont deux de « ces œuvres uniques et incomparables que Gabriel Fauré à données à la musique française», comme le dit excellemment M. Louis Laloy dans la courte notice qu'il a bien voulu écrire pour ce programme ; et il ajoute : « C'est la sensibilité frémis-« sante de Schumann, avec plus de lumière, et une fermeté de « dessin inconnue au maître allemand ; c'est la grâce ailée de « Mendelssohn, mais avec des formes autrement élégantes et « sobres ; c'est la subtilité d'harmonie chère à tous nos musi-« ciens contemporains, mais unie à une aisance et une clarté « parfaites ; et c'est, partout répandue, on ne sait quelle dou-« ceur païenne et quelle voluptueuse mélancolie. »

L'auditoire a fait un triomphe à M. Gabriel Fauré.

Le Maître, après avoir accompagné sur un Erard merveilleux, sa délicieuse *Berceuse* pour violon jouée avec grand art par M. Zimmer, et sa sentimentale *Elégie* pour alto, parfaitement rendue par M. Doehaerd, a aussi accompagné Mme Zimmer qui a chanté avec un grand style, une parfaite diction et un grand sens artistique six des plus exquises *lieder* du Maître

Le Comité annonce pour le 18 février un Concert avec *Raoul Pugno.*

L'ASSOCIATION DES CONCERTS HISTORIQUES DE NANTES

C'est une saine et féconde besogne artistique que celle accomplie par cette jeune association, fondée et dirigée par notre éminent collègue de la S. I. M., M. de Lacerda. Constituer un orchestre et des chœurs, les instruire à exécuter des œuvres de toutes les époques et de toutes les écoles, composer sagement d'instructifs et artistiques programmes n'est pas une mince tâche, et M. de Laceda s'en acquitte à merveille. Il a provoqué et il entretient un vif mouvement d'intérêt, un zèle soutenu en faveur de ces concerts historiques, dont on ne saurait trop louer la composition. Au premier concert de la saison furent exécutées des œuvres de Campra, Couperin,

Rameau, Marchand et Chambonnières, Corelli et autres auteurs anciens ; un concerto de Mozart, la *Naissance de Vénus* de M. Fauré. Le deuxième était consacré à l'audition de *l'Adventlied* de Schumann, à des chansons populaires et à des œuvres, inspirées de ces chansons, de Liszt, Runsky Korsakon, Albeniz, Grieg, etc. Par une heureuse innovation, cette séance comportait une conférence de notre autre collègue de la S. I. M., M. M.-D. Calvocoressi, qui parla de l'influence des chansons populaires sur le style musical moderne.

Parmi les solistes qui prêtèrent leur concours à ces deux premières soirées, il convient de signaler spécialement Mme Caldaguès, Mlles Marguerite Delcourt et Vallée, M. Alexandro Ribó. C. V.

TOURS. (*14 Janvier 1907*).

La Société Coopérative des compositeurs de musique fut représentée par son secrétaire, M. Paul Petrucci et par l'un des membres de son comité, M. Paul Silva Hérard, tous deux compositeurs dont nous avons applaudi les œuvres.

M. Paul Silva Hérard, un jeune qui a déjà comme interprètes Mme Roger Miclos, MM. Léon Delafosse, J. Philippe Ricardo Viñes, le Quatuor Battaille, Edmond Clément, etc., nous a fait entendre plusieurs choses fort intéressantes, notamment une sonatine pour piano aux rythmes originaux et aux idées neuves. De lui également une ravissante chanson moyenâgeuse bien adaptée aux paroles inspiratrices — ce qui est rare !

M. P. S. Hérard sut faire apprécier par ses auditeurs la sonate, piano et violon de Lefèbvre que M. Pasquier, violoniste, joua correctement, et accompagna à ravir plusieurs mélodies dont *La Chanson de Grand Père*, de M. Paul Petrucci, me parut la meilleure — présentées par Mlle Jeanne Caron. Au début de la soirée, une brève conférence de M. Horace Hennion qui expliqua en termes élégants et précis le but et l'utilité de la Société.

TOULOUSE

La saison musicale bat son plein à Toulouse : Pour être nombreuses ses manifestations ne sont pas toutes également intéressantes.

La Société des Concerts du Conservatoire entrant dans sa cinquième année d'existence est plus que jamais active pour faire — je n'ose dire encore parfaire — l'éducation musicale des Toulousains. *Mlle Blanche Selva* prêtait son concours au *Premier Concert*. Cette grande artiste est si connue et appréciée des vrais musiciens qu'il devient presque banal d'essayer son éloge. Pour moi, en particulier, qui ai goûté si souvent la bonne fortune de l'applaudir et de lui témoigner mon admiration pour son beau talent. Combien nous sommes loin avec elle, loin et au-dessus des effets faciles où se complaisent tant de pianistes virtuoses. Mlle Selva est mieux qu'une virtuose : c'est une musicienne hors ligne, digne élève de son maître d'Indy. Il suffit pour s'en convaincre de voir la manière dont elle compose les programmes et dont elle les exécute. Rien de sacrifié au bluff dû aux caprices d'une mode antiesthétique ; mais au contraire des œuvres belles, fortes et profondément musicales ; un jeu d'une telle probité artistique que les difficultés semblent disparaître devant la simplicité de l'exécution. Ce n'est pas son très grand talent que Mlle Selva cherche à mettre en valeur, mais seulement la beauté des œuvres qu'elle traduit.

Le maître *Vincent d'Indy* ne saurait trouver meilleure interprète : sa *Symphonie sur un chant montagnard* obtint un très grand succès. Le public fut grisé par cette musique colorée, d'essence si française, aux rythmes et aux développements si personnels, à l'orchestration si étincelante. Il faut reconnaître que l'orchestre en donna une exécution parfaite et que *M. Crocé-Spinelli* et *Mlle Selva* le menèrent brillamment à la victoire. *Mlle Selva* joua ensuite la *Toccata* et *Fugue* de *Bach* et la *Fantaisie en* ut *majeur* de *Schumann* et, cédant à de frénétiques rappels, la prestigieuse *Séguedille d'Albeniz*

Pourquoi ne nous fit-elle pas entendre aussi une page du bon Languedocien *Déodat de Sévérac* qu'elle joue avec prédilection ; c'eût été une occasion excellente de le révéler à beaucoup de ses compatriotes et même de ses anciens amis qui l'ignorent totalement comme musicien.

Le programme comportait en outre, les *Ouvertures d'Athalie* et de *Fidelio*, un air de *La Lyre et la Harpe* et deux curieuses pièces de *M. Crocé-Spinelli* : *En rêve j'ai pleuré* et *Le Pendu joyeux* déjà entendues au premier concert de la Société en 1902 ; ces trois derniers morceaux chantés par *M. Boulogne*, baryton

de bon style et de voix superbe. *Le Prélude et la mort d'Yseult* qui commence à entrer dans le répertoire courant de la Société, et pour terminer *Namouna*, l'exquise suite d'orchestre de *Lalo*.

Nous n'avons pu assister au *Deuxième Concert* de la Société : nos impressions seront de seconde main, nous le regrettons d'autant mieux que *M. Georges Enesco* présentait lui-même au public sa *Suite d'orchestre*, œuvre intéressante à plus d'un titre et qui n'a pas obtenu, paraît-il, tout le succès qu'elle aurait dû. *M. Enesco* a été beaucoup plus apprécié comme violoniste, son interprétation du *Concerto en* la *mineur* de *Saint-Saëns* et du *Concerto de Paganini* (*Final*) lui valut de chaleureux applaudissements et des bis qu'il apaisa par la *Gavotte* de *Bach*. *La Symphonie en* ut *mineur* de *Beethoven*, l'*Ouverture des Francs-Juges*, deux *airs* de *Gluck* chantés par *Mlle Charbonnel*, l'excellente contralto du Capitole, et des fragments des *Impressions d'Italie* de *Charpentier* complétaient le programme.

Pour le *Troisième Concert* nous étions invités à entendre un jeune artiste au talent délicat et varié : pianiste, chanteur et même compositeur, *M. Fernand Lemaire* se révéla comme pianiste dans le *Concerto en* mi *bémol* de *Liszt* plutôt dépourvu d'intérêt, mais qui lui permit de déployer à son aise ses qualités d'agilité et de bonne sonorité et pour répondre aux applaudissements du public. *M. Lemaire* joua avec beaucoup de charme le *Menuet* de *Paderewsky* et la *Valse en* ut *dièze mineur* de *Chopin*.

Comme chanteur, *M. Lemaire* remporta un égal succès ; sa voix agréable et sympathique convenait à merveille à l'*Air de Joseph* et au *Prologue des Béatitudes* ; il fut moins heureux dans la *Quatrième Béatitude*, page redoutable pour les ténors par l'ampleur des moyens qu'elle exige. Du côté de l'orchestre d'ailleurs, l'exécution manquait aussi d'énergie et deconviction. Nous avons gardé le souvenir d'une interprétation beaucoup plus animée et expressive quand la défunte *Cæcilia* fit entendre à Toulouse en 1904, les *Béatitudes* dans leur entier.

Nous aimons à penser que M. Lemaire possède dans son répertoire des morceaux plus sérieux que les œuvrettes (un de nos confrères de la presse locale a même parlé de chansonnettes), qu'il nous détailla comme bis, d'ailleurs avec beaucoup

de bonne grâce et de finesse. Mais le voisinage de *Franck* n'est pas sans dangers et aussi une trop grande déférence au mauvais goût d'une certaine partie du public.

M. Crocé-Spinelli donnait une première audition de la *Symphonie* n° 2 *en* si *mineur*, de *Borodine*. Le public resta très froid devant cette œuvre pourtant si intéressante, le titre — symphonie — mis à part. Il fut dérouté par le caractère un peu étrange des rythmes et des tonalités, et l'apparente rudesse des harmonies. Cependant, que de détails savoureux dans l'orchestration, quelle habileté dans l'emploi si original de thèmes et de mélodies populaires qui donne à cette œuvre une couleur vraiment nationale. Mais en dépit de l'alliance, les Toulousains demeurent réfractaires aux beautés particulières de l'école Russe et à de précédents concerts *Antar*, *Thamar* ou l'*Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale* n'obtinrent pas plus de succès, malgré une mise au point et une interprétation excellentes. M. Crocé-Spinelli ne doit pas se décourager mais au contraire persévérer dans cette branche de l'éducation musicale de ses auditeurs.

Le *Prélude et Danse de Daria* de *G. Marty* et la *Suite Algérienne* de *Saint-Saëns* furent goûtées davantage. *Deux pièces en forme de canon* de *Schumann* — bijou musical — délicatement orchestrées par *Th. Dubois* et l'*Ouverture de Coriolan* complétaient cet intéressant programme.

La *Société des Concerts de musique de Chambre* a retrouvé ses auditeurs fidèles à ses matinées du jeudi, salle Rouget ; il est regrettable qu'un public plus nombreux ne suive pas ces auditions qui sont excellentes, mais l'heure est mal choisie pour beaucoup d'amateurs retenus par leurs occupations professionnelles. Dans une prochaine chronique nous reparlerons plus longuement de ces séances ainsi que de l'*Ancêtre* de *Saint-Saëns*, créé tout dernièrement au *Théâtre du Capitole*.

I B.



COURRIER DE MUNICH

25 *janvier.*

Le mois de décembre doit aux apprêts de Noël sans doute d'être, en pleine saison, l'un des moins chargés de musique. Et en janvier, aussitôt passée la fête des Rois, le Carnaval bat déjà son plein; il n'y a de public que pour les bals et « redoutes »; des orchestres, quelques violoneux au moins, sont installés dans toutes les brasseries, dans les cafés, les restaurants, et le local qui affiche à l'entrée « Keine Musik » apparaît à cette époque comme un endroit de salut et de bénédiction. Cette année le Carnaval sera court. Le Carême ramènera les beaux concerts, qui s'achèveront par les Cantates, les Passions, les Oratorios de la Semaine Sainte et les grand'messes de Pâques. Après, dame, les salles de concerts ont tort ; leur musique ne vaut plus celle du printemps qui renaît. Et l'on ne comprend pas non plus l'aveuglement analogue des peintres, d'organiser leurs grandes expositions en plein été ! Il est vrai qu'il y a les *Fremden-verkehr-vereine !* Il faut offrir des distractions aux nobles étrangers de passage, il faut même les attirer ; c'est ainsi que la municipalité verse, bon an mal an, 60.000 marks pour faire aller le Prinz Regenten Theater.

Nous avons néanmoins, pour les deux mois qui viennent de s'écouler, une belle série d'œuvres nouvelles à enregistrer.

M. Walter Courvoisier dirige lui-même, au VIe Concert-Kaim (10 décembre), son poème symphonique : *Printemps*

Olympien. Ce jeune docteur en médecine de Bâle, passé musicien à l'école de Ludwig Thuille depuis quatre ans à peine, se révèle une personnalité bien douée et très sympathique. Son sujet prête merveilleusement à la musique : il l'a emprunté au poème de Carl Spitteler, modernisation alpestre et bœcklinisante du mythe d'Hésiode, révélé et proposé à l'admiration allemande, avec un enthousiasme inattendu, par Félix Weingartner (1), et n'en a retenu que la donnée générale, le conflit : par la volonté du Destin, les dieux s'éveillent dans l'Hadès ; les fils de Kronos sont précipités de l'Olympe ; lutte ; les dieux montent vers la demeure éternelle. Et il l'a traitée sans fanfaronnade, sans prolixité, au contraire avec un sentiment de la mesure qui n'exclut ni la grandeur, ni la force. L'œuvre culmine dans les deux gradations, du début : éveil et ascension à la lumière, et de la fin : intronisation olympienne, toutes trompettes levées, d'une stridence formidable, après quoi un superbe apaisement des cordes parle d'un Destin concilié. Les motifs héroïques, la ligne mélodique n'ont peut-être pas encore d'originalité tranchée ; mais la droiture de l'expression est saisissante et l'on ne peut qu'admirer l'ampleur soutenue, nombreusement ramifiée, d'un développement polyphonique bien conduit, aux démarcations fermes, sans ressassages et sans réminiscences. L'épisode de la plainte de Perséphone, navrée de son abandon, offre un instant de contraste plein de poésie. M. Courvoisier dirige avec une autorité nerveuse et avec souplesse ; qualités qui se sont affirmées dans les Concerts populaires où il a donné du Beethoven en l'absence de M. Stavenhagen.

Le même soir (10 décembre) *M. Schneevoigt* patrona en souriant la production du jeune violoniste Franz de Vecsey. Pauvre petit ! Sa virtuosité ne lui donne pas de l'âge ; son jeu n'est jamais qu'un jeu de gamin, tout à fait insuffisant dans des œuvres comme le *Concerto* de Tchaïkowsky. Pourquoi ne pas le préserver du mauvais goût de ses exercices d'acrobatie et de la dissolution de ces triomphes d'enfant ? — En queue de concert la *Vie du héros* de Richard Strauss, point inédite puisque l'auteur l'avait donnée dans ce même Kaimsaal, le 18 janvier 1901. Schneevoigt s'est montré, comme à l'ordinaire, excellent interprète de cette musique. Toujours la même chose :

(1) CARL SPITTELER, *ein Künstlerisches Erlebniss* von F. Weingartner. Münchener Broschüren n° 2, chez G. Müller à Munich.

exposition de thèmes d'une ligne dessinée, presque plus accessible à l'œil qu'à l'oreille, puis alors des développements qui coulent d'abondance. Le don d'invention et de combinaison de cet homme est prodigieux ; il lui a bien mérité l'honneur d'être nommé à lui seul arbitre des concours organisés par le *Eisteddfod*, le congrès des bardes gallois. Inutile de parler de ses recherches disharmoniques ; c'est le bruit pour le bruit d'un forcené qui rit de l'ahurissement du public ; cela prenait encore il y a quinze vingt ans ; les parties grotesques dépassent en bizarreries tout ce que Mahler a imaginé, mais sans avoir sa finesse et son esprit ; autant Mahler sait être vif, agile, léger, moqueur, autant Strauss demeure pataud ; même quand il file le parfait amour, il ne se débarrasse pas d'une opacité de butor : c'est toujours toute une armée qu'il met en branle ; il est demeuré par maints côtés l'enfant qui battait sa mère. Aujourd'hui, sa cacophonie ne surprend plus ; on s'offusque davantage de la facilité sentimentale de certaines de ses mélodies, faites tout exprès pour ramadouer le bourgeois précédemment malmené.

La maîtrise de Saint-Maximilien, la belle église rhénane transplantée sur les rives de l'Isar et en passe de s'orner des mosaïques richement bariolées de Becker-Gundahl, a osé le coup d'éclat d'inscrire à son programme six musiciens vivants sur sept : *Zenger*, *J. Schmid*, *Pfitzner*, *Haas*, *Gulbius* et enfin *Max Reger* avec une nouvelle *Cantate* pour soprano, chœur mixte, violon, alto et orgue, sur le choral : « Mon Jésus, je ne vous quitterai pas », dans laquelle il s'affirme, une fois de plus, un maître attardé du genre. Le septième était Schumann pour le 50e anniversaire de sa mort.

M. G. Drechsel n'ayant pas réussi l'an dernier à gagner un public à ses soirées de musique ancienne, scrupuleusement reconstituée, apportait le 15 décembre un *Novitætenabend*. Mais quelles nouveautés ! Une symphonie vieillotte et maladroite de Ed. Lerch. Une *Sérénade* op. 49, *ré* majeur du vieux F. Dræseke, dont Bulow, vers 1885, aimait à donner une IIIe symphonie « tragique » ; le Stœndchen, exquisement chanté par le violoncelliste de l'orchestre Kaim, M. Cornélius van Vliet ; la scène d'amour, nocturne, pressante ; la polonaise qui tournoie avec de jolies bergeries de hautbois autour des bosquets ; le finale avec un grand air de fête, sont au moins de la musique

bien écrite ; le compositeur, professeur de composition à Dresde doit avoir maintenant dépassé 70 ans. Le *Prélude symphonique* de M. H. Wottawa, inspiré de deux vers de la *Nuit de Mars* de Uhland est bâti sur un thème *ostinato* qui ferait tout juste une bonne entrée de mouvement de valse. La *Chevauchée de Don Quichotte et de Sancho*, entr'acte de la tragi-comédie de M. Anton Beer-Walbrunn (manuscrite) a une allure populaire, méridionale, pleine de bonne humeur ; on croit un instant entendre arriver les Walkyries, mais ce n'est qu'une illusion du chevalier de la triste figure et la cavalcade reprend au grand soleil, parmi une foule en gaîté. M. Drechsel travaille très soigneusement les œuvres qu'il donne ; mais sa modestie, sa timidité, sa gaucherie rendent sa direction suprêmement pénible.

Le Concert de M. Théod. Spiering offrait de très intéressant la *Symphonie montagnarde*, op. 25, de Vincent d'Indy ; un critique avisé a fait observer qu'elle venait cinquante ans trop tard pour pouvoir être estimée à sa juste valeur, et qu'elle devait trop à Berlioz... Elle m'a semblé détoner sur tout ce que l'on a coutume d'entendre ici : plus rien de wagnérien, aucun de ces développements à pathos théâtral ; une noblesse extrêmement correcte, peut-être même un peu sèche ; l'étrangeté des thèmes, à une première et unique audition, l'emploi d'un piano non concertant, désorientent ; je n'ai clairement saisi que la beauté des harmonies dans le chant de la seconde partie, si magistralement amplifié, et le rythme du finale, une bourrée piétinée par toute une foule, avec ses ralentissements très prenants et la précipitation des dernières mesures ; mais une œuvre cependant dont on garde une impression de magnificence. La partie de piano a été très bien tenue par M. Rud. Ganz qui venait de superbement enlever le *Concerto en* la *majeur* de Liszt.

M. Jose Lasalle a la persévérance et la générosité de nous offrir de loin en loin l'audition de quelques œuvres françaises modernes : c'était le 29 décembre, une soirée César Franck et il a été curieux d'observer l'effet de dégel, produit sur un public spécial d'invités assez mélangé, par les quatre parties de *Psyché* qui connurent un crescendo d'applaudissements auquel les habitués du Kaimsaal ne se seraient sans doute pas laissé entraîner. Et ce n'est pas le seul préjugé national qui en eût été cause. Franck apparaît bien un maître d'élite, émouvant,

séduisant, mais il est de la race des isolés et des recueillis qui n'ameutent pas les foules. Au milieu de nos musiques accoutumées, grandes ou petites, il fait figure à part. Il n'a pas de maladresses, mais semble-t-il des inexpériences, celles de l'homme qui a eu rarement l'occasion de s'entendre à l'orchestre ; ainsi cette sorte de gêne à confier ses beaux chants à d'autres groupes que les premiers violons : il ignore l'art des surprises auxquelles excellent les derniers et les premiers venus d'aujourd'hui. Et cependant il en avait l'instinct. Il est clair que l'instrumentation de la scène des Zéphyrs, du jardin d'Eros, et du *Chasseur maudit* prouve, chez Franck, les virtualités d'un maître de l'orchestre aussi coloré que Berlioz, Liszt ou aujourd'hui Strauss, ayant de plus qu'eux tous une autre substance musicale, une pensée et une âme autrement profondes. A force de délicatesses il atteint parfois, par un miracle à lui, à une grande puissance. Mais il ignore tout un côté de la vie, le plus vaste, celui de la laideur, de la passion, du péché, de la lutte, de la tourmente.... en somme la vie. Son œuvre est une œuvre de rêve, et la meilleure preuve de son beau tempérament musical, c'est que, pour du rêve, elle soit encore si vivante. La vie musicale a aussi ses saints et des saints bien variés... Témoins Franck et Bruckner... Mais ce n'est pas l'heure d'un tel parallèle.

Il n'y a peut-être pas d'épreuve plus sourcilleuse ni plus décisive, pour l'auditeur comme pour le musicien, qu'une entière soirée de lieder du même auteur, le lied étant une effusion directe, presque une page de journal intime, où les sentiments habituels, la tournure d'esprit, les goûts dominants et même les travers particuliers peuvent s'étaler le plus à découvert, puisqu'ils décident déjà du choix du texte ; l'écueil est là de la redite, de la *manière*, de l'accablante monotonie. *M. Max Reger* y a échappé sans avoir seulement paru s'en douter. Il accompagnait, le 2 janvier, une cantatrice à la voix sûre et expressive, Mme Beatrice Lauer-Kottlar, et une violoniste si jeunette, Mlle Bertha Zollitsch, que malgré ses qualités réelles, on eût souhaité à M. Reger une partenaire plus à sa hauteur. La caractéristique de l'écriture de M. Reger, c'est la constante modulation ; insolite au premier abord, mais purement passagère, sans altération des modes toujours bien établis, on arrive à la taxer de simple pédanterie ; l'auteur en a donné les lois dans une petite brochure très claire (et pour une fois

traduite en excellent français, par M. Calvocoressi) (1), et il en fait un tel abus qu'elle encourt, en fin de compte, le reproche de banalité aussi bien que les vieilles cadences traditionnelles. Sa virtuosité spéciale consiste en une délicatesse de toucher ténu à l'extrême, d'une netteté toujours parfaite. Et ses prédilections vont aux choses mystérieuses et douces, aux murmures que l'on perçoit à peine : pour un rayon de lune, un filet de lumière argentée, un souffle de vent, une ombre de nuit, pour une étoile qui passe ou une chevelure éployée, il aime à faire ruisseler du plus haut du clavier les gouttelettes cristallines, en broderies légères, en dessins déliés portés sur de fluides arpèges. Il connaît pourtant les élans passionnés, les accents vigoureux et même une certaine note bon enfant. Mais plutôt que créateur, emporté par le démon intérieur, M. Reger se montre ciseleur amoureux de formes vieillottes, de finesses menues ; il y déploie une adresse infinie, beaucoup d'invention, de l'esprit ; il intéresse plus qu'il n'empoigne. La *Chaconne op.* 91 pour violon seul, la *Suite en style ancien op.* 93 pour piano et violon (œuvres toutes récentes) (2) sont des pastiches d'une valeur d'original. Cette dernière avec un *largo* d'une mâle poésie et la fugue terminale au sujet sautillant, développée sans une faiblesse d'intérêt, s'achève dans un mouvement ample, étoffé, superbe. Comme d'autres modernes, M. Reger illustre le texte de ses chansons pour ainsi dire mot à mot, souvent avec un rare bonheur d'expression : j'ai retenu le délicieux clapotis de pluie printanière dans la nuit et l'ardente tendresse de la prière dans le *Frühlingsmorgen* op. 51, n° 11 ; la *Viole d'amour* op. 55, 11, qui dit si gentiment une douce mélodie d'autrefois ; le *Verliebte Jæger* op. 76, 13, avec sa fanfare joyeuse et rustique ; le *Village*, op. 97, n° 1, avec la féerie de ses sons de cloches argentines, très haut dans la nuit — et qui dut être bissé —; les simples accords de *Hütet euch*, op. 48, 1, mais avec cette même qualité de mystère, de merveilleux ; le fort rythme martelé de *Wehe*, op. 62, 1, contrastant avec un épisode pimpant, pour finir en emportement bref, décidé, une tempête. Le succès est allé croissant jusqu'à la fin, sans réticence.

Le lendemain, M. Anton Beer-Walbrunn s'en tirait moins à son avantage avec deux petites séries de chants cependant

(1) Contribution à l'étude des modulations, chez C. F. Kahnt à Leipzig.

(2) Chez Lauterbach et Kuhn, à Leipzig.

encastrés entre du Schubert, du Brahms et du Wolff, et bien qu'il eût pour interprètes Mme Am. Gimkiewicz, alto, et surtout le baryton Joseph Loritz, l'incomparable diseur. Mais si peu musical que soit le texte des dix sonnets de Shakespeare élus pour son « cycle lyrique-dramatique », la musique de M. Beer l'est moins encore : elle témoigne d'une heureuse facilité d'écriture, mais tout en est conventionnel et banal, au point qu'on l'intervertirait d'un sonnet à l'autre certainement sans préjudice appréciable et qu'il fallait tout l'art de M. Loritz pour en tirer quelque effet. La cantatrice fut plus avantagée avec trois lieder d'une meilleure venue, et sur les quatre Hugo Wolff de la fin, la *Nixe Binsefuss* au rythme de ronde gamine achevée sur une si gracieuse révérence, lui valut de vifs applaudissements.

Le 4 janvier le Quatuor Ahner, qui ne brille pas par un parfait ensemble, offrait une audition du quatuor de *Mottl*, que chacun se fît un devoir de politesse d'aller entendre. C'est de la musique qui a le grand mérite d'une bonhomie toute franche, d'une simplicité bien sentie ; il demeure évident que le grand Kapellmeister est toujours plus admirable à la tête de son orchestre que lorsqu'il se met dedans.

Pour le VIIe Concert Kaim, le 7 janvier, M. *Schneevoigt* nous réservait de belles étrennes : la première du poème *Taormina*, de E. Boehe, le concerto en *ut* mineur de Beethoven et la Ve de Brückner. Abondance de biens ! Brückner à lui seul eût rempli la soirée et le concerto, qui remplaçait à l'improviste celui de violon de R. Strauss par suite d'indisposition de Br. Hubermann, détonnait un peu entre les deux autres œuvres malgré la magistrale exécution de Stavenhagen.

Le jeune compositeur déjà célèbre des *Aventures d'Ulysse* en quatre poèmes symphoniques, mouvementés et éclatants, vient de donner avec son *Taormina*, op. 9, sa « pièce de maîtrise ». Malgré les quelques considérations philosophiques du livret, distribué avec le programme, tout est ici exempt de littérature : c'est excellemment ce qu'on appelle en allemand une *stimmung*, une rêverie dans un paysage méditerranéen, en présence de ruines évocatrices des grands souvenirs de l'antiquité, tout auprès de l'actuelle population poétique et chrétienne. C'est une très grande impression traduite en une forme véritablement classique de noblesse et de force, d'une concision et d'une

plasticité réconfortantes, servie par un choix de thèmes cossus, par une polyphonie châtiée, d'une distinction presque sévère, et cependant chaude et bien vivante. C'est monumental ; cela a une unité solide sans lourdeur ; chaque épisode est précieux en soi et la corrélation si étroite des uns aux autres que le développement se poursuit d'une haleine. La beauté des mélodies, le souffle soutenu des gradations, la richesse sobre de l'instrumentation, la personnalité des effets, tout est là d'un maître en pleine possession de ses moyens, et laisse augurer pour l'avenir les plus belles œuvres. Ce n'est pas un mince mérite à M. Boehe d'avoir évité toute espèce de pittoresque local, bariolé et vulgaire ; point d'impressions d'Italie, rien du finale de la *Fantaisie symphonique*, op. 16, de R. Strauss. Il était dans sa nature distinguée de savoir s'en tenir à un vaste parti-pris décoratif, sans plus les continuelles sautes contrastantes qui ont fait et semblent continuer de faire loi en musique.

Nous les retrouvions, ces contrastes, comme une recette dans la symphonie V, *si* bémol majeur, de Brückner. Il se croyait obligé, le vieux géant, pour en remontrer à tous ceux qui le dénigraient, de tempérer son originalité primesautière et toute puissante par l'exhibition d'un petit côté pédantesque qui en rompt les grandes lignes. Et cependant cette V^e^ a une force de cohésion particulière par l'emploi d'une même figure d'accompagnement dans l'*adagio* et le *scherzo*, et la reprise des thèmes des trois premières parties dans le final avant qu'en soit proposé le thème propre. Et quelles beautés dans cet *adagio :* ah ! les chants que Bruckner a confiés aux celli soutenus par les cors ! Et ce final avec son choral fugué qui s'achève en fanfares énormes, architecturales, clamées par-dessus tout l'orchestre, du haut de l'estrade, par les trompettes, les trombones et les tubas superposées ! je ne connais rien de plus grandiose, d'aussi colossal. Il est vrai que je n'ai pas encore entendu la VIIIe! Par malheur Schneevoigt avait un peu pressé le mouvement (ce que c'est que les programmes trop longs !), et l'impression ne fut pas produite avec la plénitude qu'avait su lui conférer Mottl (11 novembre 1904). Je signalerai à la suite une excellente exécution au Volks symphonie Conzert de la IXe par Stavenhagen à qui revient l'honneur de l'avoir apportée à Munich en 1903, et, par Mottl à l'Odéon, celle de la VIIe, la préférée de Brûkner et peut-être bien sa plus

parfaite, celle par laquelle on devrait toujours entamer l'initiation à son œuvre.

Taormina fut repris en compagnie de deux œuvres de début qui s'en trouvaient peu charitablement écrasées, à un concert de nouveautés organisé par M. Schneevoigt, le 22 janvier. Cependant la *Symphonie* en *ut* mineur, de M. Karl Bleyle est plus que méritoire, elle dénote mieux que du talent : une sensibilité profonde, et le tout jeune homme (un élève de Thuille encore, il faut décidément s'incliner) qui a pu cela, n'a peut-être tant de gaucherie que parce qu'il a trop à dire ; une vraie musicalité se manifeste dans la partie lente, une verve et de la curiosité dans le scherzo qui n'est pas sans porter des traces de Mahler. Dans son *concerto de piano* M. Fr. Karbach a mal tiré parti d'idées point mauvaises, et les applaudissements dont on l'a salué allaient surtout à la vaillante et très intelligente exécution de la petite comtesse Morsztyn.

Notons aux Concerts-symphoniques populaires : le 12 décembre, une soirée Brahms avec la IVe symphonie, le concerto de violon exécuté avec sûreté, force et élégance par Mme Soldat-Roeger et l'ouverture académique d'une bonne gaîté juvéline ; Brahms a dû, à le composer, revivre d'heureux souvenirs.

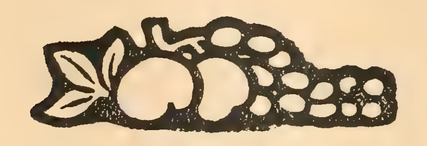
Le 19 décembre, la participation de MM. Berber et Jul. Klengel nous valait le *concerto* pour violon et violoncelle op. 102 de Brahms encore, une de ses dernières et certainement de ses plus belles œuvres, surtout dans les deux premières parties. — Depuis lors M. Stavenhagen a inauguré le cycle Beethoven annuel. Je ne déciderai pas si c'est un noble zèle d'éduquer le populaire qui l'anime ou si ce cycle ne constitue qu'un mol oreiller de paresse, ou plutôt encore une source de sûrs revenus... Les 6000 marks que la ville alloue à la Société de ces concerts populaires ne la mènent pas loin ; elle doit bien aussi songer à vivre. Néanmoins si le but est de former le goût du public, par l'audition des chefs-d'œuvre, l'éducation du jugement de ce public, d'ailleurs composé en grande partie d'étudiants et d'artistes, n'est pas moins utile ; comment le formera-t-on sans lui fournir des bases de comparaisons ? Il est des chefs-d'œuvre dont on pourrait se montrer plus ménager et il existe tant de choses encore belles que l'on n'entend jamais !

Virtuoses : Le 8 décembre, M. Ed. Bach est très fêté : pianiste correct, élégant, d'une personnalité point encombrante,

il donne, des œuvres, une interprétation honnête et instructive, non sans grâce et sentiment dans Chopin, peut-être faiblissante dans la *Fantaisie* op. 17 de Schumann, mais de nouveau très soigneuse de la *Sonate au clair de lune.* — Le 29, MM. Stavenhagen et Berber donnaient avec M. Heinr. Kiefer leur première soirée de trios : Beethoven op. 70, 1, Brahms op. 8, Haydn en *sol* majeur. Rien à dire de l'exécution presque phénoménale d'entente, de vie, d'ensemble, surtout dans le *tempo* où certains de ces morceaux ont été pris ; mais quel regret de tant de virtuosité dépensée à des œuvres si familières.— Enfin la soirée de Mme Falièro-Dalcroze avec les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de G. Mahler et la *Procession* de C. Franck ; les deux concerts de Mlle Yvonne de Tréville, pendants pour le mauvais goût de celui de Mme Aïno Akté l'an passé ; et celui de Mlle Stœgemann, dont c'est un délice d'entendre la voix fraîche et souple ; quelle aisance d'oiseau ! quelle sureté d'intonation ! et quel art des nuances ! quelle grâce mutine ! Mais pourquoi son répertoire frise-t-il la polissonnerie ? Il est aussi des chansons populaires sans relents de café-concerts, elle nous l'avaitbien montré la saison passée ; et quand même ce genre un peu risqué lui sied, son succés, peut-être moins vif, serait de meilleur aloi.

De rares œuvres russes : entre autres deux Taneiew, l'*op.* 11 la *mineur* par le quatuor Hoesl, faiblement rendu, et l'*op.* 4 ut *mineur* au contraire splendidement par le quatuor de Pétersbourg ; une exécution supérieure des quatuors 59, 1 et 132 de Beethoven par les Bruxellois ; celle du *quatuor* autobiographique et poignant de Smétana par les Tchèques.

MARCEL MONTANDON.





CHRONIQUE TCHÈQUE

La merveilleuse transformation de notre cher *Mercure Musical* a été cause que je n'ai pu recevoir mes dernières épreuves. Le malheur n'est pas grand : toutefois Dvořak s'est vu doter d'un opéra que l'on chercherait vainement dans la liste de ses œuvres. *Arnode* n'a jamais existé : c'est *Armide* qu'il faut lire ; une excellente *Armide* sur un poème de Verchlicky, par quoi se trouve continuée la merveilleuse série qui, à travers tous les arts, va de Torquato Tasso à Quinault, de Luca Giordano à Coypel, de Lulli à Gluck, de Rossini à Rimsky Korsakof. Ce fut le dernier opéra du maitre tchèque ; il fut représenté le vendredi 25 Mars 1904. Le 1er Mai Dvořak était mort. Il avait désiré des poissons rouges dans les bassins des jardins enchantés. Aussi le soir de la première s'informait-il anxieusement, auprès de ceux qui venaient derrière la scène le complimenter, « si l'on voyait les poissons ? ». La musique a le don de sublimer les intelligences rudimentaires dont il lui plait parfois de faire élection : jamais on n'aurait pu croire à fréquenter Dvořak qu'une âme à ce point enfantine put trouver des accents aussi passionnés et humains que ceux de cette *Armide* ou du *Requiem*, aussi exquis et poétiques que ceux de sa *Roussalka*. Je suis trop heureux de l'occasion de cette petite rectification pour attirer une première fois l'attention sur ces nobles œuvres en attendant mes prochaines notes sur le répertoire slave du Théâtre National tchèque.

Ce serait le moment de commencer aujourd'hui à parler des neuf opéras de Smetana à propos du cycle qui vient d'en être donné à Krâlové-Hradec (Kœniggrætz de jadis) tandis que le *Nârodni Divadlo* reprenait le *Barbier de Bagdad* de Pierre de Cornelius. Mais Smetana étant toujours actuel en Bohème, je préfère détailler par la suite le répertoire national une fois pour toutes, œuvre après œuvre, Dvořak aprés Smetana, Fibich après Dvořak, et aujourd'hui consacrer ces pages à la publication des œuvres inédites du fondateur de la musique tchèque moderne, entreprise par la *Umèlecka Beseda* (*Société artistique*), et revisée par M. Jindřich de Kaan d'Albest, professeur au Conservatoire de Prague.

Le premier cahier contient l'inédit des 25 compositions trouvées sous le titre collectif de *Listky do památniku* (feuillets d'album) dans les papiers laissés par le maître. Au nombre de ces pièces, datées de diverses époques entre 1850 et 1857, on signale quelques ensembles incomplets et mal numérotés parus dans des recueils allemands oubliés : 6 pièces dans les *Stammbuchblätter*, 8 dans les *Skizzen*, 2 dans la publication de Liszt *das Pianoforte*, 2 dont un *Andante* dans la *Cecilia* de Krejci. Des 7 morceaux totalement inconnus, l'un, ayant subi une amputation au ciseau qui le rend incohérent a été supprimé (pourquoi ?) et a été remplacé par le second du recueil peu connu *Cecilia* qui forme le nº 1. Il n'y en a tout de même que 6 dans le cahier, le nº 2 étant fait de deux, le premier que Smetana a utilisé dans *Libuše*, le second annoté ainsi : « Peut se jouer indifféremment seul, ou comme trio du précédent avec reprise de celui-ci » ; et c'est le parti qu'a suivi l'éditeur. Le nº 3, *molto agitato tempestuoso*, est probablement cette composition, que Smetana avait intitulée : *Es siedel und braust*, et dont on sait qu'elle aurait dû paraître troisième dans le *Pianoforte* de Liszt.

Le deuxième cahier a si possible encore plus d'intérêt. Non seulement il est inédit, mais on n'en soupçonnait même pas l'existence. Les *Bagatelles* et *Impromptus* dont il se compose ne figurent pas au catalogue de Teige. Ces délicats et passionnés petists morceaux forment suite, et à vrai dire un mignon roman musical, composé par le jeune Smetana pour Katerina Kolař, sa future femme, et où il lui parle d'elle et de son amour avec cet accent de tendresse contenue et cette

discrétion chaste que notre temps ne connait plus guère. Ces petites pièces très fines, très originales, sont datées du 10 juillet 1844 et ont été composées les six premiers mois de cette année, au château de Bon-Repos, près de Nove Benátky, alors que Smetana était maître de musique chez le comte Léopold Thun. Cela commence par un portrait de la bien aimée, sous le titre un peu désuet de l'*Innocence*, en un petit morceau harmonisé d'une façon exquise, digne des plus gracieusement ingénues piécettes de Schumann, et qui évoque immédiatement « une figure de Keepsake » comme on disait alors, les portraits de jeune femme de Joseph Manes à Prague ou de Joseph Carl Stieler à Munich. Mais cette ingénue, qui plus tard n'aura pas le caractère facile, se comporte sans doute comme toutes les jeunes filles, puisque son amoureux sentimental confie un *Abattement*, tout plaintif d'abord puis sanglotant, à son piano. Il dut y avoir ensuite une partie de campagne fraiche et ensoleillée au bord d'un ruisseau gazouilleur, à en juger par l'*Idylle*, emperlée de rosée, blanche d'aiguail, que l'on pourrait citer comme typique du sentiment de la nature chez le vieux maître tchèque et comme typique aussi de la nature de Bohème. Un *appassionato* sombre (il faut de grandes mains pour jouer Smetana et tous les compositeurs tchèques en général) se cabre sous ce vilain titre : le *Désir*, qui, écrit par un jeune homme de la pureté d'âme de Smetana et en ce temps-là, ne signifiait rien de ce qu'il recouvre aujourd'hui dans le roman contemporain. Pas plus que la *Joie* qui suit ! Joie honnête, éclatante, égosillée, qui signifie le revoir comme *le Désir* dût signifier l'absence, la séparation. Ici vient un hors-d'œuvre, — et un petit chef-d'œuvre, — *le Conte*, une histoire mystérieuse racontée la nuit en promenade à propos de quelque rien dont se sera effrayé la bien aimée. Puis un petit *lied ohne Worte*, — murmuré, presque pamé, étouffé par les battements de cœur, de cette voix qui mue à oser exprimer son amour et à se savoir écouté avec un silence approbateur, — a le tort, l'unique tort de s'appeler bêtement l'*Amour* ; mais on était sans malice en 1844 là-bas au bord de la Labe. Et tout finit, comme cela devait finir dans la vie, par une affreuse *Discorde* glapissante, où la mégère soudain perce sous l'ingénue de naguère. Il y a dans ces huit menus morceaux d'une délicatesse florale et d'un charme d'avril musical de nuances exquises

de psychologie. Ils mériteraient d'être égalés aux plus expressifs cahiers de Schumann : ils sont à l'adolescence ce que les *Kinderscenen* à l'enfance.

Deux cahiers de polkas apportent encore de l'inédit, mais elles sont choisies au petit bonheur dans la quantité de musique de ce genre, laissée en plan par le compositeur, et dont il serait fastidieux de traduire ici le catalogue, publié en tête du premier cahier. Nous espérons que l'on ne s'en tiendra pas là et qu'on nous donnera le reste petit à petit. Une publication de ce genre et une édition de ce luxe devraient être régies avec une rigueur toute scientifique. L'ordre et la précision sont du reste la moindre qualité des entreprises comme des artistes tchèques; après bien d'autres exemples tels que la publication des œuvres de Manes, on l'a vu une fois de plus lorsqu'il s'est agi de coordonner l'unique symphonie, de 1853, laissée par Smetana, il est vrai dans un abominable désordre, — son patriotisme l'avait brise en haine, parce que sa jeunesse y avait fait intervenir l'hymne autrichienne, — et qui après diverses tentatives avortées ne put être exécutée que le 7 janvier 1906.

Le cahier de *Trois études* en *do* majeur est encore d'un grand intérêt. Les deux premières sont signalées par Teige sous son n° 28. La 1ère est composée à la façon d'un prélude, datée de Prague, 1846, époque où Smetana étudiait encore la composition chez Prokeš. La 2e, même date, a la forme d'un chant et veut être un exercice de couleur. La 3e, étude de concert, (1858), fut dédiée à Mlle Ingeborg Starke, mariée plus tard à H. Bronsart.

Le cahier VI contient la belle transcription du *Neugierige* (le *Curieux*) de Schubert Elle date du séjour à Göteborg (Suède), époque à laquelle Smetana se proposait de transcrire le cycle de la *Belle meunière*. Il n'en mena à bien que ceci et *Trockene Blumen* (*Fleurs fanées*). Il dédia *Der Neugierige* d'abord à la pianiste Augusta Kolar, fille de J.-J. Kolar et tout parente de sa première femme; plus tard à Mlle Antonie-Ramsay; puis enfin traça la seconde dédicace comme la première.

Le VIIe cahier a été immédiatement épuisé : il m'a été impossible de me le procurer, ni même de savoir ce qu'il contenait : les renseignements ne courent pas volontiers les rues à Prague, et mes amis tchèques n'ont la plume facile que s'ils

se croient offensés. Le VIII[e] contient un rondo à deux pianos pour huit mains. Il fait partie de cette série considérable d'œuvres, arrangements et compositions originales pour un, deux et même quatre pianos, que Smetana composa pour les élèves des écoles de musique, qu'il tint à Prague de 1848 à 1856, à Göteborg de 1856 à 1861, puis de nouveau à Prague de 1863 à 1866. Teige le place en 1851, le numérote 57 et l'appelle *Rondo pour la jeunesse*, probablement sur une indication originale, quoique le manuscrit ne porte que le titre *Rondo*. L'œuvre est jolie et très accessible à des débutants. Elle mériterait d'être connue et inscrite au répertoire des écoles de musique privée, pour qui ces sortes d'œuvres ne sont aujourd'hui que trop rares.

La publication de la *Umělecka Beseda* commencée en 1903 s'est arrêtée là en 1906. L'importance de Smetana dans l'histoire de la musique tchèque est telle qu'il faudrait se hâter, tant qu'il reste encore à Prague de ses contemporains, de nous donner une grande édition critique de ses œuvres qui soit un monument national. Le *Bach*, le *Mozart*, le *Beethoven*, le *Berlioz* de la Maison Breitkopf et Hartel sont là pour servir de modèle. La nation entière souscrirait. On trouve de l'argent pour des buts moins importants. L'entreprise de la *Umělecka Beseda* a le mérite d'être magnifique et relativement bon marché. Souhaitons à ses auteurs de ne pas reculer devant les œuvres incomplètes, mutilées ou inachevées, et de savoir nous donner toutes les variantes. Ce qui importe ici, c'est la pensée de Smetana plus que l'agrément à retirer de son exécution. Si par exemple telle petite polka *(polčinka)* de 1840 n'existe qu'à l'état de mélodie qu'on la publie donc ainsi ; chacun la travaillera ensuite à sa manière. Mais que nous l'ayons! Les polkas de Smetana sont pour la Bohême renaissante de son temps ce que les mazurkas de Chopin pour la Pologne agonisante. Et le génie de Smetana doit lui être cher jusqu'en ses balbutiements.

WILLIAM RITTER.





PUBLICATIONS RECENTES

HECTOR BERLIOZ *Les années romantiques* (1819-1842) Correspondance publiée par Julien Tiersot; Paris, Calmann Lévy.

JEAN CHANTAVOINE. *Beethoven*, Paris, Alcan.

JAQUES DALCROZE. *Gymnastique rythmique. — Etude de la portée musicale. — Les gammes et les tonalités, la phrase et les nuances.* — 164 *Marches rythmiques.* Neuchatel, Sandoz, Fabien et Cie.

Les articles qui traitent de la musique dans les revues et périodiques, ainsi que les ouvrages de musicologie faisant déjà l'objet d'une bibliographie détaillée dans nos bulletins internationaux ; nous n'avons jugé à propos de reproduire ici en double, ce répertoire, qui n'offre pas le même intérêt pour tous nos lecteurs. Nous nous bornerons donc à ce bref accusé de réception des publications qui nous sont envoyées, en y ajoutant à intervalles réguliers des comptes rendus d'un caractère général, comme celui qui parait dans le présent numéro sous le titre : *Esthétique musicale.*

ANTOINE FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique).*

AU LECTEUR



LA
Société Internationale de Musique et sa Section de Paris

Fondée en 1899, *la Société Internationale de Musique (S. I. M.) compte aujourd'hui plus de* huit cents *membres, répartis sur toute la surface du globe. Elle s'efforce de grouper dans une entente commune tous ceux qui ont le souci de voir la musique prendre, parmi les sciences, la place à laquelle elle a droit. Son principe est donc de se tenir éloignée, non seulement des polémiques personnelles, mais aussi d'une vulgarisation trop immédiate et de toute passion d'actualité. Elle entend faire œuvre désintéressée et se maintenir dans l'érudition.*

Son caractère international lui permet d'établir des relations amicales entre les savants de tous les pays, de centraliser leurs recherches et d'étendre ainsi le champ, jusqu'ici un peu restreint, de leur activité.

L'histoire de la musique est encore à ses débuts ; ses progrès ont été longtemps retardés par l'isolement où se trouvaient condamnés ceux qui s'intéressaient à elle. Le temps semble venu de nous associer pour collaborer utilement à une œuvre dont chacun aperçoit la valeur et qui a souvent préoccupé les esprits avisés. D'autre part, il importe, que dans ce labeur commun, chacun ait le droit de se spécialiser et le moyen de conserver l'indépendance nécessaire au bien de ses investigations.

La S. I. M. offre ce double avantage : elle s'étend à tous les pays, sans distinction de nations, mais elle laisse à chaque peuple, à chaque région, à chaque centre intellectuel, la faculté de s'organiser en sections ou en groupes autonomes. Le lien qui réunit cet organisme est un comité central composé des présidents des diffé-

rentes sections et qui délègue trois membres pour administrer la Société. Tous les deux ans un congrès international discute les intérêts de la Société et assure son fonctionnement normal.

Partout où s'établit la S. I. M., ses membres sont invités à se réunir pour échanger leurs vues. Autant que possible, des exécutions musicales doivent illustrer ces réunions, qui sont laissées à l'initiative des comités locaux.

La S. I. M. envoie à tous ses « membres actifs »

1° *un bulletin mensuel* } *internationaux*
2° *un recueil trimestriel* }

formant annuellement deux volumes in-8° de mille pages et comprenant des articles allemands, anglais et français.

Voici à titre d'exemple quelques titres de ces articles parus au cours de ces dernières années :



BULLETIN MENSUEL

M. Lussy (Paris). — *Etudes de science musicale.*
J. Wolf (Berlin). — *Ein altes Lautendruck.*
Del Valle de Paz (Florence). — *Lettera fiorentina.*
O. Fleischer (Berlin). — *Das Bach'sche Clavicymbal.*
J. Tiersot (Paris). — *La Marseillaise.*
W. Barclay Squire (Londres). — *An Elegy on Purcell.*
E. Chavarri (Madrid). — *Le mouvement musical en Espagne.*
J. Prod'homme (Paris). — *Lettre de Spontini à Lesueur.*
L. Dauriac (Paris). — *Herbert Spencer et Meyerbeer.*
Korganow (Tiflis). — *La musique au Caucase.*
Niecks (Edimbourg). — *Concerning the Waltz.*
D. Bernstein (St-Pétersbourg). — *Peter der Grosse und die Musik.*
H. Quittard (Paris). — *Note sur une œuvre inédite de M.-A. Charpentier.*
W. Niemann (Leipzig). — *Ein neues Jugendwerk R. Wagners.*
A. Boutarel (Paris). — *L'œuvre des Symphonies et l'interprétation de Weingartner.*
H. Riemann (Leipzig). — *Les* « hermoï » *de Pâques dans l'office grec.*



RECUEIL TRIMESTRIEL

KERWORKIAN (Etschmiadzin). — *La musique arménienne.*
T. NORDLIND (Lund). — *Musikgeschichte Schwedens in den Jahren* 1630-1730.
F. PEDRELL (Madrid). — *Folk-lore musical castillan du XVI*e *siècle.*
C. STAINER (Londres). — *Dunstable and the variuos setting of* « O rosa bella ».
I. KROHN (Helsingsfors). — *De la mesure à* 5 *temps dans la musique populaire finnoise.*
TIERSOT (Paris). — *Ronsard et la musique de son temps.*
J. ECORCHEVILLE (Paris). — *Note sur un fonds de musique française de la bibliothèque de Cassel.*
H. ABERT (Berlin). — *Cassiodor.*
PROD'HOMME (Paris). — *Jélyotte* (1713-1797).
E. DENT (London). — *The opera of Alessandra Scarlatti.*
O. CHILESOTTI (Bassano). — *Francesco da Milano.*
ABRAHAM et HORNBOSTEL (Berlin). — *Studien uber die Musik der Japaner.*
PROD'HOMME (Paris). — *Bibliographie berliozienne.*
L. DE LA LAURENCIE (Paris). — *J.-M. Leclair.*
H. QUITTARD (Paris). — *Un musicien oublié du XVII*e *siècle : Bouzignac.*
L. DE LA LAURENCIE (Paris). — *Une dynastie de musiciens : les Rebel.*

Ces articles ont pour auteurs les membres de la Société. Ils sont soumis à un comité de rédaction et rénumérés.

En outre, le bulletin mensuel rend compte de tous les cours et conférences sur la musique qui ont eut lieu dans les universités ou autres instituts savants ; il contient une bibliographie des articles qui traitent de la musique, non seulement dans les revues spéciales, mais aussi dans tout périodique ayant un caractère scientifique ; il signale les catalogues de librairie et analyse les œuvres qui paraissent dans le domaine de la musicologie. Un index de 60 à 80 pages réunit ces indications en fin d'année.

STATUTS GÉNÉRAUX DE LA SOCIÉTÉ

I

Le but de la S. I. M. est de contribuer au développement de l'histoire et de l'érudition musicales. Par un groupement international, elle cherche à réunir et à centraliser les efforts de tous ceux qui s'intéressent à ces études ; elle établit un lien et des relations utiles entre les savants de tous les pays.

II

La S. I. M. se compose de sections nationales ou régionales qui se subdivisent en groupes locaux. Elle a le droit d'entrer en relation avec les associations similaires. Les sections et les groupes s'administrent eux-mêmes et gèrent leurs finances. Tous les membres revêtus d'une fonction sont élus pour deux années au plus. Ils sont rééligibles.

III

La S. I. M. est gérée par un comité composé des présidents des différentes sections. Le comité a la haute surveillance sur l'ensemble des travaux de la S. I. M., en particulier sur les publications et les congrès. Le comité délègue pour le représenter : un président, un trésorier, un secrétaire ; ces deux derniers sont pris dans son sein ou parmi les autres membres de la S. I. M., dans ce dernier cas, ils deviennent de droit membres du comité.

IV

Le président tient les membres du comité au courant de toutes les affaires de la S. I. M. et prend lui-même des décisions en cas d'urgence. Les réunions du comité doivent avoir lieu au moment des congrès, autant que possible, tous les deux ans. Le secrétaire est chargé d'exécuter les décisions du comité. Chaque année, le trésorier rend ses comptes au comité.

Le comité établit pour ses travaux un règlement et le fait connaître.

V

L'action de la société s'exerce par des publications et par des assemblées.

Les publications sont :

1° Le bulletin mensuel ;

2° Le recueil trimestriel ;

3° Des publications annexes.

Les assemblées se divisent en séances particulières tenues par les groupes ou sections et en congrès internationaux.

VI

La S. I. M. édite ses publications sous son nom. Le comité élit une commission de rédaction, composée de trois membres, qui, à leur tour, nomment un ou plusieurs rédacteurs responsables, dont les noms figurent sur la couverture des publications. Les décisions de la commission de rédaction sont sans appel.

VII

Aux congrès, tous les membres actifs sont convoqués par les soins du comité. Les congrès sont consacrés avant tout à l'examen et à la discussion des questions qui intéressent la Société. Ils comportent, en outre, des exécutions d'œuvres musicales, tant anciennes que modernes, dont le caractère devra toujours rester scientifique ou historique. Le choix de la date des congrès est laissé à l'initiative du comité. Toutefois, ils doivent avoir lieu au moins tous les trois ans.

VIII

Les décisions qui intéressent toute la société sont prises par voie de référendum, et à la majorité des voix. Seuls, ont droit de vote en ce cas, les membres du comité et les délégués d'un groupe comptant au moins sept membres actifs. Chaque membre du comité et chaque délégué ne représente jamais qu'une voix.

IX

L'admission au titre de membre actif de la S. I. M. se fait sur la présentation de deux sociétaires. La cotisation annuelle ne peut être inférieure à vingt-cinq francs.

Chaque membre actif reçoit gratuitement le bulletin et les recueils trimestriels et peut se procurer les publications annexes à des prix réduits.

A côté de ces membres actifs, chaque section ou chaque groupe a la faculté de s'adjoindre des membres dont elle règle l'admission. Ces membres ne peuvent être candidats aux fonctions de la S. I. M.

X

Les statuts ne peuvent être modifiés que sur la proposition du comité ou de trois sections régionales et par une assemblée générale internationale à la majorité des deux tiers des membres présents ayant droit de vote. Toute proposition de modification doit être adressée au moins quatre semaines avant l'ouverture de l'assemblée générale.

XI

La dissolution de la Société ne peut être décidée que sur la proposition du comité ou de trois sections et par une assemblée générale internationale, à la majorité des trois quarts des membres présents ayant droit au vote. Au cas ou une proposition de dissolution se produirait, l'assemblée internationale doit être convoquée, dans un délai d'au moins quatre semaines et de trois mois au plus. En cas de dissolution, les groupes et les sections disposent librement de leur actif. L'actif commun de la Société, s'il y en a un, est affecté au moment même de la dissolution à des travaux d'ordre scientifique et international.

SECTIONS

Les différentes sections organisées sont :

Allemagne

Allemagne du Nord : Professeur KRETZSCHMAR, Président ; Professeur MAX FRIEDLAENDER, Secrétaire ; MM. les conseillers intimes CARL STUMPF et R. FREIHERR VON LILIENCRON, et Professeur M. SEIFFERT, membres du comité.

Bade : Professeur PHILIPP WOLFRUM.

Bavière : Professeur ADOLF SANDBERGER.

Saxe : Professeur HUGO REIMANN, Président ; Professeur ARTHUR PRUFER, Secrétaire ; RICHARD BUCHMAYER, membre du comité.

Thuringe : (en formation).

Amérique

Professeur A. STANLEY (Etats-Unis).

Angleterre

Sir ALEXANDER MACKENSIE, Président ; M.-O. GOLDSCHMIDT, Vice-Président ; BREITKOPF et HAERTEL (de Londres), Trésorier ; Sir HUBERT PARRY, Sir FREDERIC BRIDGE, Sir CHARLES STANFORD, Messrs. CUDWICK, CUMMINGS, DENT, EDGAR, HADOW, MACLEAN, MAITLAND, MC NAUGHT, NIECKS, PROUT, BARCLAY-SQUIRE, membres du comité.

Autriche

Professeur GUIDO ADLER.

Danemark

Dr. ANGUL HAMMERICH, Président ; Dr. WILLIAM BEHREND, Secrétaire ; M.-S. LEVYSOHN, Trésorier.

Espagne

Professeur FELIPPE PEDRELL.

Finlande.

Dr. WEGELIUS.

France.

(voir plus loin la section de Paris).

Indes-Orientales.

Dr. A.-M. PATHAN, Musician, to H. H. the Maharaja, Baroda.

Pays-Bas.

Dr. F. SCHEURLEER, et Professeur M. SEIFFERT.

Suède.

M.-C. CLAUDIUS, Président ; TOBIAS NORLIND, Secrétaire.

Suisse.

HERMANN SUTER.



PUBLICATIONS ANNEXES DE LANGUE ALLEMANDE

Les sections de langue allemande font paraître à Leipzig, chez MM. BREITKOPF et HAERTEL, des publications annexes in-8° appelées *Beihefte der internationalen Musikgesellschaft.* Voici la liste des volumes parus :

PREMIÈRE SÉRIE

Heft 1. ISTEL, EDGAR, *Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene « Pygmalion »* .... M 1.50

Heft 2. WOLF, JOHANNES, *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*.................. M 4.—

Heft 3. KORTE, OSWALD, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16 Jahrhunderts. Unter besonderer Berucksichtigung der deutschen Lautentabulatur* .... M 5.—

Heft 4. KROYER, THEODOR, *Die Anfange der Chromatik im italienischen Madrigal des 16 Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals* .... M 6.—

Heft 5. NEF, KARL, *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl*............ M 3.—

Heft 6. NIEMANN, WALTER, *Uber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts* .... M 6.—

Heft 7. KUHN, MAX, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (1535-1650) .... M 4.—

Heft 8. SCHROEDER, HERMANN, *Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinfuhrung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik*............. M 5.—

Keft 9. WERNER, ARNO, *Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen* .... M 3.—

SECONDE SÉRIE

Heft 1. EINSTEIN, ALFRED, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhunderts* .... M 3.—

Heft 2. PRAETORIUS, ERNST, *Die Mensuraltheorie desFranchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* .. M 4.—

Heft 3. HESS, HEINZ, *Die Opern Alessandro Stradellas* .... M 2.50

Heft 4. DAFFNER, HUGO, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart* .... M 3.—

Section de Paris

BUREAU

L. Dauriac, Docteur ès-lettres, *Président honoraire*.
E. Poirée, Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève, *Président*.
R. Rolland, Maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris, *Vice-président*.
J.-G. Prod'homme, *Secrétaire*.
J. Ecorcheville, Docteur ès-lettres, *Trésorier*.
L. de la Laurencie, *Archiviste-bibliothécaire*.
Ch. Malherbe, Archiviste de l'Opéra, *Membre du comité*.
L. Laloy, Docteur ès-lettres, *Membre du comité*.



MEMBRES ACTIFS DE LA SECTION

Aubry (Pierre), Archiviste Paléographe, 74, Avenue de Wagram.
Astruc (Gabriel), Directeur de la *Société musicale*, 44, rue Cardinet.
Babaian (Mlle Marguerite), 14, rue Poisson.
Bachmann (Alberto), 203, Boulevard Péreire.
Bertelin (Albert), 17, rue Alphonse de Neuville.
Bibliothèque du Conservatoire de musique, rue du Conservatoire.
Bibliothèque Nationale, rue de Richelieu.
Bibliothèque Sainte-Geneviève, place du Panthéon.
(*Les bibliothèques sont représentées aux séances par leur administrateur général.*)
Boschot (Alphonse), rue du Parc, à Fontenay-sous-Bois.
Boutarel (Amédée), Critique musical, 3, place Vintimille.
Bouvet (Charles), Directeur de la « Fondation J.-S. Bach », 42, Avenue de Wagram.
Brancour (René), Conservateur du Musée des instruments de musique du Conservatoire, 8, rue Nicolas-Charlet.
Brenet (Michel), 72, rue d'Assas.
Bricqueville (Comte Eugène de), 22, rue des Missionnaires, à Versailles.

BRUSSEL (Robert), Critique musical, 28 *bis*, rue Mozart.
CALMANN-LÉVY (Gaston), Editeur, 8, rue Copernic.
CALVOCORESSI (M.-D.), Critique musical, 164, rue Courcelles.
CHABANNES (Madame la comtesse A. de), 11, rue Dosne.
CHANTAVOINE (Jean), 9, rue du Val-de-Grâce.
CESBRON (A. P.), 41, rue de La-Tour-d'Auvergne.
CURZON (Henri de), Rédacteur en chef du *Guide musical*, 7, rue St.-Dominique.
DAUBRESSE (Mlle), 13, rue de l'Arc-de-Triomphe.
DAURIAC (Lionel), 8, rue Nouvelle (IXe).
DIOLEZ (Paul), Secrétaire de la *Société des compositeurs de musique*, 39, rue Brochant.
ECORCHEVILLE (Jules), 7, Cité Vaneau.
EXPERT (Henry), 26, rue des Fossés-Saint-Jacques.
FAYE-JOZIN (Madame de), 117, rue Saint-Lazare.
FILLIAUX-TIGER (Madame), 3, rue Henri-Monnier.
FLEURY (Louis), 15 *bis*, rue de Maubeuge.
FORTIN (L.-Marcel), à Noyon (Oise).
GALLET (Madame Maurice), 65, rue Jouffroy.
GASTOUÉ (Amédée), 108, Boulevard Arago.
GREILSAMER (Lucien), Correspondant de l'*Indépendance belge*, 124, Boulevard Rochechouart.
GUÉRILLOT (Félix), 4, rue de Lille.
GUILMANT (A.), Professeur au Conservatoire de musique, à Meudon (S. & O.).
HERWEGH (Marcel), 3, Avenue Bosquet.
HOUDARD (Georges), 14, place du Château, à Saint-Germain-en-Laye.
INDY (Vincent d'), Compositeur, 7, Avenue de Villars.
LACERDA (de), Professeur, à la *Schola Cantorum*, 5, rue Sivel.
LALOY (Louis), 17, rue Denfert-Rochereau.
LALOY (Madame L.), 17, rue Denfert-Rochereau.
LANDOWSKA (Madame Wanda), 236, Faubourg-Saint-Honoré.
LAURENCIE (Lionel de), 10, rue Edmond-Valentin.
LAVAGNE d'ORTIGUE (Paul), 139, rue du Ranelagh.
LEBLANC-BARBEDIENNE (Mlle), 83, rue Lafayette.
LEFEUVE (Gabriel), 95, rue Jouffroy.
LEGRAND (Charles), Docteur en droit, 46, Avenue Kléber.
LYON (Gustave), Directeur de la maison Pleyel et Cie, 24, rue Rochechouart.

MALHERBE (Charles), Archiviste de l'Opéra, 34, rue Pigalle.
MARNOLD (Jean), Critique musical, au *Mercure de France*, 14, rue Laferriere.
MASSON (Paul), 45, rue d'Ulm.
MORSIER (Louis de), 30, Avenue Henri-Martin.
MOZKOWSKY (S.), Compositeur, 4, rue Nouvelle (IXe).
MUTIN (A.), Directeur de la Maison Cavallié-Coll, 15, Avenue du Maine.
NIN (Joseph), Professeur la *Schola Cantorum*, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud (S. & O.).
OGIER (Jules), Directeur du laboratoire de toxicologie de la Préfecture de la Seine, 7, Cité Vaneau.
PEREYRA (Mlle M.-L.), 2, rue Greuze.
PETIT (C.), 12, rue Vézelay.
PHILIPP (J.), Professeur au Conservatoire de musique, 54, rue Labruyère.
PIRRO (André), 33, rue Vaneau.
POIRÉE (Elie), Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte Geneviève, 6, Place du Panthéon.
POUGIN (Arthur), Critique musical, 7, rue de Douai.
PROD'HOMME (J.-G.), 102 *ter*, rue Lepic.
QUITTARD (Henri), 20, rue Gabrielle.
RADIGUER (Henri), 17, rue Véron.
REY (Emmanuel), Directeur de la *Société Philharmonique*, 32, rue Louis-le-Grand.
ROLLAND (Romain), Maître de Conférence à la Faculté des Lettres, 162, Boulevard Montparnasse.
SAINT-FOIX (Georges de), 31, rue Pierre-Charron.
SAUTELET (Charles), 74, Avenue Kléber.
SOUBIES (Albert), Critique musical, 14, rue de Phalsbourg.
TÉNÉO (Martial), 10, rue Vital.
TIERSOT (Julien), Sous-bibliothécaire au Conservatoire de musique, 9, rue Say.
VALADON (Gaston), 8, rue Mayran.
VASCHIDE (N.), Chef de travaux au Laboratoire de Psychologie expérimentale de l'Ecole des Hautes Etudes, 56, rue Notre-Dame-des-Champs.
VAN WAEFELGHEM (Louis), 46, Boulevard Péreire.
WAEL-MUNCK (Madame), 21, Place Malesherbes.

Statuts particuliers à la Section

Article premier

L'admission dans la section ne peut être proposée qu'en séance, à la suite d'une demande écrite, appuyée par deux sociétaires et inscrite à l'ordre du jour. Le vote a lieu en séance et au bulletin secret.

Article II

La cotisation des membres actifs est de 26 francs. Elle est due pour l'année entière, qui commence au 1er octobre et finit au 30 septembre.

Tout membre qui n'aurait pas acquitté sa cotisation en fin d'année est considéré comme démissionnaire.

Les membres actifs reçoivent gratuitement les publications internationales (Bulletin mensuel et trimestriel) et prennent part aux séances et aux travaux de la section. Ils ont le droit de vote. Ils sont convoqués aux congrès.

Article III

La section admet aussi des *membres associés* dont la qualité s'acquiert par l'abonnement au *Bulletin français*, et dont la cotisation est formée par le montant de cet abonnement.

Les membres associés n'assistent qu'aux réunions pour lesquelles ils sont spécialement convoqués. Ils n'ont pas droit de vote lorsqu'il s'agit de l'administration de la Société, et ne peuvent prendre part à la direction de la S. I. M.

Article IV

La section est administrée par un comité ou bureau, composé de sept membres, nommés en assemblée générale.

Ce comité a pleins pouvoirs pour agir au nom de la section, la convoquer, défendre ses intérêts, accepter dons ou legs et généralement statuer sur tout ce qui concerne l'administration.

Il transmet les articles des membres actifs de la section aux rédacteurs responsables des publications de la Société.

Article V

L'assemblée générale nomme le bureau pour un an. Les membres du bureau sont rééligibles.

Article VI

Le bureau se compose de :
Un président.
Un vice-président.
Un secrétaire.
Un archiviste-bibliothécaire.
Un trésorier.
Deux membres actifs.

Article VII

Le président veille à la stricte observation des statuts ; il convoque le comité quand il le juge utile pour les intérêts de la section ou de la Société, conduit les travaux, dirige les assemblées et représente la Société en toutes circonstances.

Article VIII

Le secrétaire est chargé de la correspondance générale, de la rédaction et la conservation des procès-verbaux.

Il doit pour les présentations faire connaître aux membres du comité, les noms, prénoms et adresses des candidats ainsi que les noms de leurs parrains.

Article IX

L'archiviste-bibliothécaire est chargé du classement et ee la conservation des publications, documents, etc..., appartenant à la section, de tous les registres et pièces manuscrites composant les archives, ainsi que des instruments de musique.

Un catalogue doit être dressé.

Article X

Le trésorier opère toutes les recettes de la section et solde les dépenses dès qu'elles ont été autorisées par le comité. Il perçoit et paie les honoraires de rédaction, sur lesquels il prélève, pour la caisse de la section, une somme de 5 %.

Article XI

La section se réunit une fois par mois. Tous les membres sont convoqués ainsi que les membres de la S. I. M. dont la présence à Paris a été signalée.

Autant que possible les communications et lectures faites dans ces séances sont accompagnées d'auditions musicales qui conservent toujours un caractère essentiellement scientifique ou historique.

Article XII

La section se réunit une fois par an en assemblée générale, au mois de novembre. Elle entend, discute et approuve ou rejette les rapports présentés par le secrétaire et par le trésorier, le premier sur les travaux de l'année écoulée, le second sur la situation financière de la section.

L'assemblée générale procède au renouvellement des membres de son comité.

L'assemblée générale est convoquée dans les formes prescrites par la loi et de manière à ce que ses décisions soient absolument incontestables.

Article XIII

Les statuts ne peuvent être modifiés que sur la proposition du comité, par l'assemblée générale et sur la demande d'un tiers au moins des membres actifs. Cette demande doit être écrite et signée. Elle doit en outre indiquer clairement sur quels points doit porter la revision et être remise au comité, au moins un mois avant le jour fixé pour l'assemblée générale. Le comité ne peut se refuser à présenter cette demande à l'assemblée générale.

Article XIV

La dissolution de la section peut être demandée par un tiers des membres actifs ou par le comité. Elle ne peut être décidée que par une assemblée générale à laquelle au moins les deux tiers des membres actifs seraient présents. Ne sera point considéré comme présent tout membre actif dont la situation ne serait pas régulière vis-à-vis de la caisse de la section.

Article XV

En cas de dissolution, le sort des meubles, immeubles, archives, collections, espèces et en général tout l'actif appartenant à la section, sera réglé par le vote de l'assemblée.



SÉANCES DE LA SECTION

La section de Paris se réunit tous les mois à la Société musicale, 32, rue Louis-le-Grand, pour entendre les lectures et les communications de ses membres.

Communications des deux dernières années :

1905.

Séance du 16 *janvier.* — Communication de M. DAURIAC sur Rossini, et de M. PROD'HOMME sur Berlioz.

Séance du 15 *février.* — M. SHEDLOCK (de Londres) apporte à la section un manuscrit de clavecin d'A. Scarlatti, récemment découvert, et en signale l'intérêt. *Mme Landowska* exécute au clavecin quelques pièces de ce manuscrit et *Mlle Babaian* chante une cantate du même auteur.

Séance du 20 *mars.* — M. RUELLE (Administrateur général de la Bibliothèque Sainte-Geneviève) fait la critique de l'ouvrage de *M. Laloy* sur Aristoxène.

Séance du 16 *avril.* — Communication de M. DE LA LAURENCIE sur *Quelques primitifs français du violon*, avec audition à l'orchestre d'œuvres de du Val, Rebel et Anet.

Séance du 25 *mai.* — Communication de M. QUITTARD sur les *Airs de cour du XVII*e *siècle. M. Scholander* chante plusieurs de ces airs en s'accompagnant sur le luth. *Mlle Olive van Wagner* fait entendre des airs anglais d'un recueil de 1650. — Communication de M. CH. RUELLE sur le manuscrit grec *d'Oxyrhynchos n° 667.*

Séance du 26 *juin.* — Communication de M. TÉNÉO sur *Rabaud de Saint-Etienne.*

Séance du 22 *décembre.* — Communication de M. A. BOSCHOT sur *Lesueur,* maître de Berlioz.

1906

Séance du 31 *janvier.* — Communication de M. DE BRICQUEVILLE sur les instruments anciens avec audition de pièces de Marais sur la viole par *M. Picard.*

Communication de M. ECORCHEVILLE sur les luthistes français du XVIIe siècle avec audition d'œuvres de luth sur le clavecin par *Mme Landowska.*

Séance du 2 *mars.* — Communication de M. PROD'HOMME sur *Mozart* à Paris.

Séance du 25 *avril.* — Communication de M. MARNOLD sur la musique grecque, de M. ECORCHEVILLE sur l'*Andromède* de Corneille et de M. LALOY sur la musique chinoise (avec auditions).

Séance du 16 *mai.* — Communication de M. CALVOCORESSI sur la musique du compositeur russe *Akimenko* (avec audition).

Séance du 23 *juin.* — Communication de M. QUITTARD sur l'*Hortus musarum* de 1552 (avec audition).

Séance du 26 *juillet.* — Communication de M. DAURIAC sur Wagner et Matilde Wesendock.

Séances du 15 *décembre.* — M. DAURIAC présente et soumet à la discussion la thèse suivante : Pourquoi les œuvres musicales vieillissent-elles ? M. BACHMANN présente et fait exécuter un *Concerto* de Vivaldi pour trois violons.

Voir plus loin le compte rendu détaillé de la dernière séance.



PUBLICATIONS ANNEXES DE LA SECTION DE PARIS

La section de Paris a entrepris, elle aussi, une série de publications annexes in-4° qui comprennent annuellement deux volumes (un de texte et un de musique) et des fiches

bibliographiques. Le prix de la souscription est de *cinq francs* par an. Pris séparément, chacune de ces publications, elle-même, coûte également cinq francs.

Vient de paraître :

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orfée* d'Antoine Francisque. Paris 1600, transcrit pour piano à deux mains.

Sous presse :

J. ECORCHEVILLE. — *Actes d'état-civil de musiciens*, insinués au Châtelet de Paris, de 1539 à 1650.

H. EXPERT. — *Trente et une chansons musicales* imprimées par Pierre Attaingnant (1529) (Fiches Bibliographiques).



EN PRÉPARATION:

H. QUITTARD. — *Pièces de Louis Couperin* pour le clavecin. (Bib. Nat. Vm7 1862.)

H. EXPERT. — *Fantaisies de Du Cauroy* (pour instruments) 1610.

M. BRENET. — *Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.*

P. AUBRY. — *Motets français du XIIIe s. d'après le ms. de Bamberg* (E. D. IV. 6)

— *Eléments d'iconographie musicale du Xe au XVIe siècle.*

A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — *La correspondance de Mersenne.*

H. DE CURZON. — *Inventaire des Archives de l'Opéra conservées aux Archives Nationales.*

L. DE LA LAURENCIE. — *Les musiciens de la maison du Roi aux XVIIe et XVIIIe siècles* ; (Série O1 des Archives Nationales).

Adresser les demandes de renseignements, les bulletins de souscription et le montant de l'abonnement à MM. L.-M FORTIN & Cie, 6. Chaussée d'Antin, Paris.

Le présent *Bulletin* doit être lui-même considéré comme une annexe — et la plus jeune — de nos publications et aussi comme le résultat naturel de l'importance que la S. I. M. a su prendre en France. Son apparition, loin de marquer une tendance particulariste au sein d'une société nettement internationale, témoigne simplement de la liberté d'action que conservent nos sections et de leur faculté de se soumettre aux vœux du public.

S'inspirant de l'article IX des statuts généraux, la section de Paris a décidé de donner le titre de *Membre associé* à tout abonné de ce bulletin, afin de bien marquer qu'ici même l'idée de société et de groupement musicologique l'emporte sur celle de simple périodique. Nous tenons essentiellement à ce que nos lecteurs participent à cette vie commune qui donne à la S. I. M. le caractère d'une vaste association, et d'une mutualité féconde.

Conditions de l'abonnement au bulletin français :

Pour les membres associés : 10 francs par an.

Pour les membres souscripteurs aux publications annexes section : 8 francs par an.

Pour les membres actifs de la section : 4 francs par an.



SOMMAIRE DES BULLETINS INTERNATIONAUX DU MOIS DE JANVIER

BULLETIN MENSUEL

M. L. SCHIEDERMAIR de Marburg étudie, à propos de Léonore de Beethoven, les œuvres du même nom, de Gaveau et de Paer.

Le Père COELESTIN VIVELLE, bénédictin de Seckau, recherche si les trois premiers vers d'un *lied du VI*[e] *siècle* tirés

de Boèce, et publiés en notation alphabétique par GERBERT (Scriptores I, 270) se retrouvent dans les œuvres de Boèce, et conclut à la négative.

Après un article sur l'Exposition de musique de Prague, de M. ERNEST RYCHNOWSKY, et les nouvelles musicales mensuelles, le *Bulletin* fait une revue critique des livres récents, et termine par l'habituelle bibliographie des revues et journaux, toujours très copieuse.

RECUEIL TRIMESTRIEL

Le n° de janvier débute par une étude de M. KNOSP, sur la *musique annamite.* Puis, M. BARCLAY-SQUIRE, de Londres, publie les *Observations on Chanting* de R. L. PEARSALL, de Willsbridge (1795-1856) d'après un volumineux ms. daté de Wartensee 1851. M. A. EINSTEIN, de Munich, donne de curieux détails sur une édition des *Madrigaux de Verdelot* par *Claudio Merulo* en 1556. Notre collègue de Paris M. H. QUITTARD analyse l'*Hortus Musarum de* 1552 (Bib. de Dunquerke) et les arrangements de pièces polyphoniques pour luth, qui font de cet ouvrage un des premiers témoins de la renaissance monodique. Enfin, M. G. CALMUS, de Berlin, montre l'importance du *Beggar's Opera* de GAY et PEPUSH, d'après un ms. de la bibliothèque royale de Berlin.

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE DU 16 JANVIER

La séance est ouverte à 9 heures sous la présidence de M. E. POIRÉE.

Sont présents : MM. POIRÉE, DAURIAC, PROD'HOMME, ECORCHEVILLE, DE LA LAURENCIE, LALOY, DE CURZON, GUÉRILLOT, A. POUGIN, MASSON, CESBRON, GASTOUÉ, SAINT-FOIX, BOUVET, GREILSAMER, MARNOLD, PIRRO, SAUTELET, DE LACERDA, Mme LALOY, Mlles BABAIAN et PEREYRA. Le Père KOMITAS, de la section de Berlin, assistait à la séance.

La candidature de Mme WIENER-NEWTON, présentée par MM. BOUVET et ECORCHEVILLE est mise aux voix et adoptée à l'unanimité.

M. PAUL MASSON présente une communication sur l'*Art de la poésie française et latine* du Sieur DE LA CROIX, publié en 1692, à Lyon. Cet ouvrage didactique, peu connu, contient d'intéressantes indications sur la danse et les chansons à danser. En le signalant aux chercheurs, M. MASSON soulève quelques problèmes d'histoire et de rythmique, qui font aussitôt l'objet d'une discussion.

M. CHARLES BOUVET donne lecture d'une notice sur les *Fils de Bach*. Cette communication est illustrée par une audition d'œuvres de JEAN CHRISTIAN, de PHILIPPE EMMANUEL et de WILHELM FRIEDMANN BACH, avec le concours de *MM. Jemain* et *Delgrange*, de *Mmes Lasne* et *Olivier*.

Séance levée à 11 heures ½. La prochaine réunion est fixée au lundi 18 février.



Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris. *Le Gérant :* MARCEL FREDET

The Musiclovers Calendar

Volume II DECEMBRE MCMVI Numero I

Table des Matières

Publié sous les auspices de l'École de Musique de l'Université de l'Illinois
NEW-YORK: Breitkopf et Hartel, 11 East, 16th Street
PARIS: E. Demets, 2, rue de Louvois, (IIe)

PRIX: 2 fr. 50

OCCASIONS

— **A vendre** un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— **A vendre** un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— **A vendre** viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— **A vendre** superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvrois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

MM.

Stéphane Austin, du Théâtre de la Monnaie. Leçons de chant. 108, rue du Bac.

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 14, rue Poisson.

Camille Fourrier, 157, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Cours et leçons de chant.

Suzanne Labarthe des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp harmonie et composition. 27, rue du Cardinal-Lemoine.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

Joseph Seligmann, prix Joachin de l'Académie royale de Berlin. Leçons de violon et d'accompagnement. 33, rue de Tocqueville.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. **A. Guichardon**, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. **Paul Maufret**, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. **Balutet**, 80. rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René D'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, M.-D. CALVOCORESSI, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUE, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant :
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Stock, place du Théâtre-Français
Kiosque 70, 10, boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Reims : Mennesson, 10, rue Carnot.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : Breitkopf et Hartel
Berlin w 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London w, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16 th Street.

SOMMAIRE

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.



FÉLICIEN DAVID

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE INÉDITE
ET CELLE DE SES AMIS (1832-1864)

ARLES-DUFOUR AU PERE ENFANTIN (1)

Lyon, 12 *j*er 45.

Suchet m'a expliqué le traité Davi.d Je ne pouvais pas croire que vous l'ignoriez, c'est inouï. — Ces misérables Escudier ont abusé de l'ignorance et de l'innocence de David ; mais celui-ci est impardonnable de ne vous avoir pas consulté. Pourvu, au moins, qu'Escudier ait menti en écrivant à Hainl (2) qu'il a acheté non seulement toute la musique passée et présente, mais encore toute la musique future de David. Voyez bien cela.— Il faudrait remuer ciel et terre pour rompre un pareil traité.

Adresse : Monsieur Prosper Enfantin
39, rue neuve des petits champs
Paris.

Lyon, 18 *j*er 1845.

..... Ce que vous me dites au sujet de David, cher ami, prouve que Dieu est grand et que vous n'êtes pas petit.

Ses brioches m'avaient vexé comme s'il se fût agi de ma bourse et de mon œuvre. Dieu soit loué, vous l'avez libéré, autant sans doute que c'était possible, de ses exploiteurs. Remerciez Charles le bon poète, de ma part, pour l'aide qu'il vous a prêté dans cette affaire.

Maintenant tâchons que David tienne ma promesse vis-à-vis de

(1) Ms. 7665.

(2) Georges Hainl, 1807-1873 ; chef d'orchestre à Lyon (1840), à l'Opéra de Paris (1863), au Conservatoire, à la cour de Napoléon III.

Georges Hainl. Qu'il choisisse son moment en me prévenant. Mais qu'il n'aille pas à Londres avant fin avril. C'est d'ailleurs l'époque à laquelle j'irai moi-même.

Lyon, 31 *janvier* 1845.

.....Pour David....... Il faut absolument le conduire par la main, sans cela, non seulement sa vie matérielle serait compromise, mais encore son génie. Il faut bien que vous le compreniez ainsi pour que, malgré vos souffrances de Paris, vous y prolongiez votre séjour. Tâchez d'en finir et de faire mettre quelque chose en viager sur la tête de l'artiste. Après tous ses concerts, il faut absolument qu'il vienne et s'il ne peut donner le Désert pour le concert de Hainl, qu'il donne au moins, et qu'il envoie d'avance orchestrée, la danse des astres. Georges [Hainl], avancera s'il le faut son concert.

6 *f*er 45.

... Voici encore un mot de Hainl. — J'ajoute qu'on m'assure que les Escudier ont demandé des renouvellements d'acceptation, et qu'ils ont fourni des traites sur marchandises non vendues. Cela sent la déconfiture qui pourrait bien venir fin courant. Peut-être le besoin d'argent déterminerait-il ces corsaires à lâcher leur proie, et Isaac [Pereire], vous aiderait pour cela.

Hainl est persuadé et moi aussi qu'indépendamment de son concert, David pourrait en donner deux avec le directeur. Je crois qu'ils seraient productifs.

Lyon 8 février 1845.

... Les projets de courses à l'étranger pour David ne me plaisent pas plus qu'à vous. Il faut qu'il aille en Allemagne ; mais précédé par son ou ses œuvres et non pour les exploiter comme un juif. Pour cela il faut d'abord lui assurer du pain. A Lyon je crois qu'outre les 1.000 f. que Hainl lui donnera, il pourra facilement gagner 2 à 3.000 f. Si pour le concert de Georges il ne peut pas faire exécuter le Désert, il pourra toujours lui donner la valse. Je crois, comme je vous le disais avant-hier, que Pereire terminera mieux avec les Escudier que vous.

Bonne année donc (1), mon ancien, au revoir bientôt.

A. D.

Adresse : Prosper
Monsieur Enfantin
39, rue neuve des petits champs
Paris

(1) Enfantin venait d'avoir cinquante ans.



ESCUDIER A SYLVAIN SAINT-ETIENNE (1)

London 24 *mars* [1845].
Prince Albert hotel, 11 Leicester place.

Monsieur,

C'est de Londres, où je suis venu pour faire exécuter l'ode symphonique *le Désert* de Félicien David, que je réponds à votre lettre du 12 mars.

Nous sommes convenus avec Félicien David de garder inédite, pendant longtemps la grande partition du *Désert*. C'est pour nous une perte réelle ; il faut que nous trouvions une compensation dans les produits de l'exécution. Nous ne vous cacherons pas que notre intention a toujours été de faire exécuter, nous même à Aix le chef-d'œuvre de notre ami, mais si vous voulez présider à l'exécution, au lieu de prendre une part éventuelle de la recette, nous vous autorisons à donner deux grandes fêtes pour mille francs, c'est-à-dire, 500 f. pour chaque fête. De plus, il faudra donner 100 f. pour l'auteur du poème, M. Colin, en tout onze cents francs. Sur la remise de cette somme ou d'un billet à notre ordre sur Paris, nous vous enverrons notre autorisation.

Nous comprenons très bien que Döhler n'ait gagné que 400 f. à Aix (2) ; il y a des villes où il n'a gagné rien du tout ; mais la curiosité qu'excitera le chef-d'œuvre de notre ami, votre compatriote, vous permettra d'augmenter les places et vous ferez certainement une belle recette.

Nous serons heureux que le *Désert* soit exécuté à Aix, la ville natale de son illustre auteur ; avec votre concours, nous sommes sûrs qu'il sera dignement interprêté.

J'ai fait reproduire dans tous les journaux de Londres, la biographie de David que vous avez écrite. Après avoir si bien compris l'homme, vous comprendrez mieux que personne la musique.

A Londres l'exécution sera grandiose, grace à nos soins, et j'ose ajouter, à nos exigences. L'orchestre se composera de 140 instrumentistes (il y aura 40 violons) et les chœurs de 80 chanteurs. On n'a jamais fait plus pour Händel, l'idole des Anglais.

Vous pouvez nous adresser votre réponse à Paris, 6, rue neuve St-Marc.

Agréez, l'expression de nos meilleurs sentimens.

ESCUDIER.



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (3)

Monsieur.

felicien me charge de vous écrire, et je saisis avec empressement une occasion qui me permet de me mettre en rapport avec un homme qui lui porte une affection de père.

(1) Ms. 7724. Cf. la lettre de Sylvain à Enfantin, qui suit.
(2) Le pianiste Döhler (1814-1856) venait de faire une tournée en France.
(3) Ms. 7779.

Voici l'histoire de David depuis qu'il vous a quitté.

Il est arrivé à Aix vendredi matin : là rien n'a manqué à son triomphe, et il doit être content de l'ovation qu'il a reçue. a Cadenet, berceau de son enfance, même réception, mêmes hommages. Nous voici maintenant à Marseille, ou il a reçu votre lettre. Il paraît que Colin continuera ici son système de vexation comme il l'a fait jusqu'à présent (1). — J'ai porté la partie de votre lettre que nous avons pu détacher du reste et qui pouvait être montrée, à Mr Lecour, un de nos amis, avocat de grand mérite, qui va s'occuper de suite de parer à la saisie que ne manquerait pas de faire opérer Colin. Cet avocat aurait désiré avoir une pièce ou deux, savoir le traité de félicien avec Escudier et celui de Colin avec les mêmes ; il prétend qu'il aurait pu puiser dans ces deux pièces des éléments pour bien apprécier les faits et le plus ou moins d'importance de la demande de Colin. Si vous avez ces pièces en votre possession, vous ferez peut être bien d'en envoyer une copie, car les pièces sont tout pour les avocats ou avoués. Au reste le procès de Lion pourra venir assez à temps pour detruire les absurdes prétentions du librettiste et nous attendons avec impatience une lettre qui nous apprenne le résultat de ce procès. Le premier concert à Marseille, n'ayant lieu que lundi prochain, 7, nous connaîtrons alors le résultat de l'affaire jugée en ce moment.

Quant au traité avec le directeur, je l'ai fait de mon mieux, et tous ceux qui connaissent ici les usages disent que j'ai obtenu une faveur. Ordinairement le directeur traite de moitié et partage également les dépenses , même celles des pauvres. J'ai fait limiter tous les frais et les droits des pauvres y sont compris. Je crois que c'est comme à Lyon, seulement ici, on ne le fesait pas ainsi d'habitude, et il a fallu parlementer beaucoup pour obtenir cela. Quant à obtenir un fixe de la part du directeur, il n'a pas été possible de l'obtenir. Je compte surveiller moi-même la porte ; ce n'est pas pour rien que j'ai tenu à accompagner mon bon ami et rien ne me coûtera pour assurer ses interets et les sauvegarder contre la volerie habituelle de tous les exploiteurs de theatre.

J'ai obtenu pour Aix un concert. Ce concert indépendamment de ce qu'il pourra offrir une recette assez lucrative, fera honneur à David, car la ville d'Aix, qui l'adopte comme son enfant, aurait vu avec une vive peine qu'il privât son pays de lui faire entendre ce chef d'œuvre. Jeudi on l'attend dans cette ville pour un grand banquet donné en son honneur. Les Escudier ont exigé un prix très élevé et surtout *payable d'avance* pour donner l'autorisation à Aix ; on voit que ces Messieurs veulent tirer la quintessence de l'œuvre qu'ils ont achetée. Je n'ai pu parer à cela qu'en augmentant le prix des places.

Je compte avoir l'honneur de vous écrire encore pendant notre séjour à Marseille, et vous tenir au courant de ce que nous faisons ici, ne voulant pas laisser cette peine à felicien que les visites et les répétitions fatiguent. Je tache de lui aider le soir aux répétitions en me mettant aux parties et en ne lui laissant que le soin du piano, malheureuse-

(1) Auguste Colin faisait des procès à David partout où *le Désert* était excuté, arguant qu'il n'avait pas donné son autorisation préalable. Voir plus loin les lettres de Lecour à David.

ment il est des cas où la présence du maître est indispensable. Je crois qu'il aura besoin de beaucoup de ménagements dans cette tournée d'Allemagne qu'il va faire pour que la fatigue des concerts ne le rende pas malade.

Pour ne pas manquer l'heure du courrier, je termine cette lettre, me réservant ainsi que je vous l'ai dit de vous tenir au courant des affaires de Félicien David à Marseille.

Agréez l'assurance du respectueux dévouement avec lequel j'ai l'honneur d'être,

Monsieur,

votre très humble

et très obéissant serviteur.

SYLVAIN St-ETIENNE,

Marseille, le 3 avril 1845.

hotel de *l'univers* ; rue du jeune Anacharsis.

P.-S. David me charge de mille choses affectueuses pour vous.

Le retard apporté au premier concert vient de ce que l'on monte un grand opéra d'Halévy, *Charles VI*; David a cru devoir presser les deux autres restant ; mais comme ce trop grand rapprochement pourrait peut-être nuire à la recette, il serait bien de faire connaître, si vous ne pourriez pas donner à felicien un peu plus de latitude et consentir à retarder le jour que vous lui avez fixé pour qu'il fût rendu près de vous.



F. DAVID AU PERE ENFANTIN (1)

[*Marseille*] 11 *avril* 1845

Père,

il nous a été impossible de presser les concerts comme je l'aurais voulu, à cause des représentations de Charles VI. D'autre part, le directeur a voulu traiter absolument pour 3 concerts, le premier a eu lieu lundi 7. Il a produit pour moi près de 2.000 fr. Le second de mercredi a donné seulement 1.000 # a cause du mauvais temps. Les Marseillais ont été assez froids au premier concert; ils s'attendaient, m'assure-t-on, à voir figurer des Arabes, et des chameaux dans mon *désert.* La seconde audition a été plus animée, on a fait bisser le lever du soleil, nous allons voir ce soir la dernière représentation.

Demain samedi concert à Aix, je n'ai pu refuser cette satisfaction à mes compatriotes. ils auraient été furieux. je ne pourrai donc partir que le 13 dimanche au soir, par la diligence. je n'ai pas trouvé de place à la malle poste. je suis bien desolé de n'avoir pu partir plutôt (*sic*) pour

(1) Ms. 7710.

revenir vers mon bon pere quil me tarde tant de revoir. je n'ai pu faire autrement malgré ma bonne volonté. Mon ami Sylvain s'est donné une peine incroyable pour faire mes affaires. Malgré cela je suis un peu fatigué de toutes ces répétitions et excursions. il me tarde de me reposer un peu avec vous, et de puiser de nouvelles forces dans votre affection paternelle.

j'arriverai lundi 14, à Paris, dans la soirée.

Je vous embrasse de tout mon cœur.

F. DAVID.

Il a fallu deposer pour la garantie de Colin 1.000 [francs] pour les deux concerts passés. M. Lecourt a une procuration pour [les] retirer aussitôt que faire se pourra. Je viens d'apprendre le jugement de Lyon. Victoire !...



A. LECOUR A. F. DAVID (1)

Mon cher Ami,

Je reçois ce matin une copie des motifs et du dispositif du Jugement de Lyon. La question y est très bien traitée. Il n'y a rien dont déjà, je n'eusse pris *note* (sans calembourg), mais tout est bien mis en relief, et un Jugement ainsi motivé peut faire autorité.

On m'a communiqué un Mémoire imprimé de Colin par-devant la Cour de Paris, dans le procès Vatel. Colin y dit tres expressément que la question du procès est le refus de laisser exécuter le Désert, pour ce qui concerne le Poëme. Quant au droit d'Auteur, il reconnaît que la quotité de ce Droit, serait inconstestablement fixée par les usages, mais il ne s'agit pas, dit-il, de recevoir plus ou moins, il s'agit pour lui de refuser et il en a le droit absolu.

Ceci nous vient en aide, car ici, il n'y a pas prétention *de refus*, mais prétention de moitié Recette, ce qui est tout l'opposé d'un Refus.

Reste toujours la difficulté de compétence dont je vous ai parlé. A Lyon, Colin a actionné le directeur et vous, ce qui entraînait l'affaire au Tribunal de commerce. Ici vous êtes seul en cause, et l'examen que que je fais de la Jurisprudence atteste qu'à Paris ces questions la se portent de préférence au Tribunal civil.

Je crois pouvoir esquiver la difficulté en actionnant le Directeur et Colin au Tribunal de Commerce, ce qui donnera alors la seconde édition du procès de Paris.

Je dois bien vous ennuyer avec ces questions de Procédure. Vous en avez sans doute le Dossier (*le Dos scié* !).

(1) Ms. 7755. Lecour, avocat à Marseille, était aussi un ami de Berlioz auquel celui-ci a adressé un certain nombre de lettres.

Bon voyage, on n'a rien d'autre à vous souhaiter aujourd'hui. — Il n'y a pas de lettre pour vous à la Poste. Je ne vous envoie pas la copie du Jugement, vous en verrez l'original à Lyon. J'ai envoyé votre carte au Président. Vous serez au courant de ce qui se fera ici.

Tout à vous
Lecour.

13. 4. 45
J'écris à Mr Cornuty.

Adresse : Monsieur E. de Fonscolombe
pour remettre à Mr Félicien David
Aix
BDR. (1)

Mon cher Ami

Voici je crois ce qu'il y a à faire pour le moment. Colin en faisant une opposition sur vous entre les mains de la direction a mal procédé. Vous ne lui êtes pas débiteurs de ses droits d'Auteur. Son débiteur c'est le Directeur. — L'action est donc mal introduite, en ce qu'on vous poursuit et vous seul.

A Lyon, on avait suivi une autre marche, et c'était la bonne. On avait arrêté les Recettes sur Fleury directeur, et ce entre les mains d'un sieur C. Fauché (dites moi ce qu'était ce Monsieur). Et alors la question avait été portée au Tribunal de Commerce. On vous avait appelé en garantie ou assistance de cause, à la bonne heure ; mais on avait agi contre le Débiteur des Droits d'Auteur.

Je crois donc qu'il faut demander la nullité de tout ce qui s'est fait, sauf à Colin à se pourvoir non contre vous, mais contre le Directeur, non au Tribunal civil, mais au Tribunal de Commerce.

Vous êtes dans la ville des Lumières pour le Droit. Consultez et répondez-moi ou faites-moi répondre un mot. Adieu.

L.

p (2)

Lundi matin, [14 *avril* 1845]

Adresse : Mr de Fonscolombe
pour remettre à Mr Félicien David
Aix
BDR.

(1) Bouches-du-Rhône.
(2) Extrait du *Désert*.



A. LECOUR A ARLES-DUFOUR (1)

Marseille, le 21 *Avril* 1845.

Monsieur,

Félicien David m'a dit de vous faire passer les fonds que je retirerai pour lui. Le 16 je lui ai écrit que le Président avait décidé en référé que l'opposition sur le directeur n'avait été autorisée que pour f. 500 en tout, que par suite, nous avions f. 1.000 de libre.

Aujourd'hui j'ai touché les f. 1.500 qui étaient dans un sac à part chez le directeur, avec cette indication *Dépôt Félicien David.* J'ai pris : les f. 1.600 déclarés libres par le référé et je vous les envoie en un mandat de ce jour à Etienne Gautier à vue. Quant aux f. 500, j'en ai fait une reconnaissance à l'avoué de Colin, mais étant censé aux mains du directeur quant a sa prétention.

J'ai écrit plusieurs lettres à notre Ami, une entr'autres le 16. A aucune on n'a répondu, il en est de même de deux billets écrits à Mr Cornuty. Je tiens cependant à savoir les intentions de Félicien David, et aussi a avoir les pièces du procès de Lyon. J'espère que l'intérêt que vous portez à notre Ami me vaudra cette fois une réponse.

Décidément Colin est fou. Il a appelé du Jugement de Paris. Il a plaidé à Lyon (probablement il appellera). Il plaide à Marseille. Puis il replaide à Paris pour s'opposer à la représentation qui a du avoir lieu avant hier 19. Il a cité Escudier en Référé, et a été débouté. Voyez la Gazette des Tribunaux du 16. Il écrit au Sud de Marseille une lettre dans laquelle il qualifie sa participation au Désert, de *Copulation*, et cela par deux fois. Voyez le Sud du 17. Je persiste à conseiller à Félicien David de ne pas accepter la position qu'on veut lui faire ici, de débiteur ou contradicteur de Colin. Que Colin s'adresse aux Directeurs de théâtre, voilà l'action qui lui compète. Ici j'ai mes raisons pour qu'il en soit ainsi. Par exemple que Colin attaque M. Chabrillat, le procès sera porté au Tribunal de Commerce et là Colin sera débouté de ses prétentions ; le Directeur en sera quitte pour f. 18 par représentation, que je paierai très volontiers pour compte de Félicien David mais sous le nom du Directeur. Je crains le Tribunal civil.

Si Colin persiste à vouloir actionner notre ami, alors je me replie sur la compétence. C'est une action personnelle ; Félicien David ne peut être cité que par devant les tribunaux de Paris. Or à Paris Colin n'osera pas faire procès à Félicien David.

Ainsi de deux chose l'une. Il plaidera à Marseille par devant le Tribunal de Commerce. Ou s'il persiste à plaider au tribunal civil, il devra plaider à Paris.

Je desire avoir la dessus l'opinion de notre ami. Il peut consulter à Lyon, où la question du droit de Colin a été parfaitement bien traitée et très heureusement résolue. Qu'il me dise ce qu'on lui conseille de faire.

Je lui parlais aussi d'une réclamation qui me semble juste, du facteur

(1) Ms. 7755.

qui a convoqué les amateurs, et charrié leurs instrumens réponse la dessus sil lui plaît.

Enfin je désirerais savoir ce qu'il a fait à Lyon. Sa Symphonie a-t-elle été excutée comme il faut. A-t-elle eu un beau succès. Cela vous pourrez me le dire. Vendredi 25, je puis facilement avoir un réponse. Je l'attends et je dois y compter, car il faut que je prenne position sur la citation, l'avoué de Colin fera distribuer demain, et l'affaire viendra sans retard.

Veuillez exprimer à ce cher Félicien, combien je suis heureux de l'avoir connu, et l'assurer de toute mon amitié.

Agréez l'hommage de mes sentimens les plus distingués.

A. Lecour (1).



ARLES-DUFOUR AU PERE ENFANTIN (2)

Lyon, 7 avril 1845.

..... Les répétitions marchent et le festival est annoncé pour le 19. Il suffira que David soit ici pour la répétition générale du 17, et donc chez vous le 14 ou le 15 pour rentrer par bateau et ne pas passer une nuit.

Je viens de voir le président qui n'a pas encore le poème de Colin. Il va écrire à l'avoué et presser.

Lyon, 11 avril 1845

..... J'écris à David et à Lecour que Colin a été condamné aux dépens et à se contenter des droits d'auteur tels qu'il les a touchés par l'agent des auteurs dramatiques pour le concert de Georges [Hainl] N'ayant pas vu Cornuty, je lui écris pour lui demander les 1500 f. la note, des frais et l'expédition du jugement à M. Lecour avocat à Marseille. J'ai déjà touché les 2400 f.

Lyon, 14 avril 1845.

..... Lorsque vous verrez David vous me fixerez sur votre arrivée.

Georges n'aura besoin de lui que pour les deux répétitions générales qu'il veut faire vendredi et samedi matin. Mais il faut cependant qu'il soit ici jeudi.....

Adresse : Monsieur Prosper Enfantin
chez les dames Nugues
ROMANS (Drôme).

(1) A cette lettre est jointe une note signée du contrôleur du Grand-Théâtre (de Lyon), relative au « 2e Concert de M. Félicien David. Le samedi 15 mars 1845 ». La recette, pour 1181 places payantes, avait été de 5.992 fr. 50, dont une fois les 500 francs dus à Colin prélevés, David toucha, la moitié, 2.976 fr. 25.

(2) Ms. 7665. Le Père Enfantin était alors à Romans (Drôme).

[*Lyon, vers la même date.*]

Cher ami

Mon ami le musicien à qui Dufour (1) a posé ses questions, répond, qu'au mois de mai les concerts sont généralement peu suivis, parce que tout le monde va à la campagne ou aux eaux, que néanmoins la curiosité publique étant excitée par les journaux de Londres et de Paris, il ne doute pas que ses concerts ne soient brillants. Berlioz et sa musique ont laissé une mauvaise impression à Leipsick et à Berlin. Il faudra l'effacer.

Il reste à voir s'il convient que David parte immédiatement, après le 19 pour Leipsick ou qu'il attende le mois d'octobre. Dans ce dernier cas il faudrait lui écrire de ne pas se tuer à Marseille et à Aix, où il retournerait avec nous le 23. S'il voulait se reposer, Paulin (2) lui offre sa petite maison de Nîmes, où il serait libre comme l'air.

Voyez.

Rien de nouveau du reste. Georges compte faire des répétitions générales le vendredi et le samedi même. Ainsi il suffit que David arrive le 16 ou le 17.

[*Lyon vers la même date*]

..... David fait répéter à force aujourd'hui à cause d'un relâche exceptionnel. Boulo chantera mieux qu'on n'a chanté à Paris la Nuit et le Muezzine. Tout marche bien, ainsi donc que cela vous tranquillise : et si pour éviter une seconde visite à Curson vous devez prolonger votre séjour vous le pouvez sans crainte et il suffira que vous soyez ici mardi matin.

Lyon, le 23 *Avril* 1845.

..... L'ami Sylvain est un fameux emplâtre qui nuiera et ennuiera diablement dans l'avenir de David, si vous ne lui trouvez pas *un homme* pour lui accoler. — Jourdan ne serait-il pas cet homme.

L'huissier n'a pu encore payer les 1.500 francs il faut un référé parce qu'il y a opposition. Cornuty et Datas (?) sont piqués. Le diable enlève les hommes de loi — et je dirais presque les artistes. — Depuis deux jours je ne suis pris que par David qui aurait bien dû emmener ou expédier son embêtant ami qui heureusement part demain.

(1) Dufour-Féronce, cousin d'Arlès, alors à Leipzig.

(2) Paulin Talabot, polytechnicien, Saint-Simonien, alors ingénieur dans le Gard, puis député de ce département. Il prit une grande part à l'établissement des chemins de fer de Lyon.

Lyon, 24 avril 1845.

C'est de Saynes l'ami de David, celui qui depuis son retour d'Egypte l'a aidé de sa bourse qui vous remettra cette lettre et l'incluse. Il va à Paris pour différentes affaires.....

J'espère que vous m'enverrez bientôt David.

En prévision de sa visite la bonne femme (1) m'a *poussé* à acheter un bon piano à Mme Montgolfier.

A vous,

ARLES D.



F. DAVID AU PERE ENFANTIN (2)

[*billet au crayon, avril* (?) 1845]

Cher Père,

Je voudrais vous présenter mon ami Prudent (3) pour causer de l'Allemagne ensemble. Nous irons vous voir tous deux à l'heure.

Votre fils

f. DAVID

[Lyon, avril 1845 ?]

Cher père.

L'habitant (4) vous a peut-être dit que je m'étais trouvé très embarrassé ces jours derniers par manque d'argent. J'ai été obligé d'emprunter 200 et je suis encore à sec. Il faut que j'aie encore recours aux subsides d'Arlès. J'attends avec impatience.

A vous de cœur,

felicien DAVID

(1) C'est par cette expression familière qu'Arlès désigne sa femme.
(2) Ms. 7710.
(3) Emile Prudent (1817-1863), pianiste et compositeur qui revenait d'une tournée en Allemagne.
(4) Saint-Simonien.



ARLES-DUFOUR AU PERE ENFANTIN (1)

Lyon, le 6 *mai* 1845

.... Si David part seul pour Leipsick, et qu'il s'arrête, pour se reposer deux jours à Francfort, voici un mot pour Bruckmann et sa femme qui sont grands musiciens amis de Mendelsohn quoique petits bourgeois, et qui soigneront David comme de vrais amis. Dufour est prévenu du caractère de David, il le guidera comme un enfant, et, peut-être, il le prendra chez lui, ce qui serait le mieux.

Ce maudit Colin, malgré votre soit disant arrangement, a defendu à son huissier de payer, prétendant qu'il avait traité avec David, mais non avec Fleury (2) au moins c'est son animal d'avocat qui est aussi timbré que lui qui dit cela. Toujours est-il que Cornuty pressé par moi et muni du jugement du tribunal de commerce, a déclaré les 1.560 f., que sur le refus de l'huissier il a obtenu un référé ; que l'huissier tout en avouant que c'était folie, a déclaré qu'il ne payerait que par la saisie et la vente de ses meubles, et que sans mon arrivée cela aurait eu lieu avec naturellement augmentation de frais de tout genre. S'il y a traité, faites donc que Colin donne ordre de payer sans nous forcer aux frais de saisie. Savez vous que Datas (?) a le toupet de demander 250 francs pour sa plaidoirie ? J'ai dit que j'en reférerais à Paris. Voyez ce qu'on donne en cas analogue et répondez, ou faites-moi répondre une lettre communicable.

[*Lyon*] 18 *mai* [1845]

(P. S). Savez-vous ce qui reviendra à David des 1500 fr. ?— Colin et les frais payés ...... 500 f. — chien de fou de Colin ! ! Canailles d'avoué et d'avocats ! Et puis qu'on dise que la justice luit pour le riche comme pour le pauvre !!

Lyon le 26 *mai* 1845.

Gustave (3) écrit le 19 « à mon retour de Dresde j'ai trouvé David qui était arrivé le matin et j'ai passé quelques instans avec lui, il a mis ses affaires en ordre pour son concert et est parti pour Berlin laissant toutes ses partitions du Désert dans son bureau non fermé à l'hotel de Saxe ».

(1) Ms. 7665.
(2) Directeur du théâtre de Lyon.
(3) Gustave Arlès, fils d'Arlès-Dufour. Il était alors à Leipzig chez Dufour-Féronce.



SYLVAIN SAINT-ETIENNE A JOURDAN (1)

Monsieur

Mrs Enfantin et Arlès-Dufour m'ont dit à Lyon où j'avais suivi notre ami commun felicien David, que vous etiez à Paris son représentant, que vous avez la clé de ses papiers, de ses appartements et que sa musique inédite surtout était sous votre sauvegarde, ce qui vous permettait de traiter avec les Escudier quand ils voulaient donner au public ce qui est encore inédit de lui. Il m'importerait de connaître en ce moment un fait dont je ne puis avoir l'explication que par vous, attendu que le *père* et [le] filleul sont trop loin pour que je fasse courir ma lettre après eux.

Vous avez su peut-être par les personnes que je vous ai déjà citées, soit par les journaux, que j'avais été à Aix l'organisateur du concert de David. Celui-ci ne croyait pas pouvoir donner à Aix son œuvre, à cause de l'insuffisance des ressources musicales, mais le pays entier réclamait justement à cor et [à] cri d'entendre le chef-d'œuvre d'un compatriote, et je désirais de mon côté que David pût être applaudi dans son pays. J'eus donc l'idée de m'adresser aux Escudier, pour savoir à quel prix ils mettraient l'autorisation de faire représenter le *Désert* à Aix. Les Escudier étant à Londres, cette lettre n'arrivait pas ; je ne pouvais cependant pas faire autrement que de monter le concert de suite, David étant pressé par le temps. Je donnai donc ce concert. Pendant ce temps la lettre d'Escudier arrivait. Comme je m'y attendais, le taux était exagéré, *judaïque*, et comme on devait s'y attendre d'eux. 1.100 f. (pour deux soirées il est vrai, mais payables avant de donner concert, avant de savoir même si on ferait cette recette). 1.100 f.... cent francs de plus et c'était juste le prix donné de l'œuvre de félicien. Comme je ne pouvais envoyer l'argent d'avance, attendu le retard qu'avaient mis les Escudier à répondre, je leur écrivis que j'avais reçu leur lettre, que j'allais rejoindre felicien à Lyon, et que ce serait lui-même qui reglerait la somme à leur donner. Arrivé à Lyon, je donnai leur lettre au *père*, qui s'occupe des affaires de Félicien, et qui en cela agit prudemment, surtout vis-à-vis des Escudier. Celui-ci me répondit : Je ne suis pas fâché que vous m'ayiez apporté le produit net de la recette et que vous n'ayiez rien envoyé aux Escudier, parce que dès ce moment ils sont en contravention avec nous, en annonçant pour faire exécuter au Théâtre Italien la symphonie en *mi* bémol Œuvre inédite et qu'ils n'ont pas le droit de donner au public. Nous leur ferons payer d'un côté ce qu'ils demandent pour Aix.

Depuis j'ai vu souvent l'annonce de cette Symphonie en *mi* bémol pour d'autres concerts qui ont dû y avoir lieu et je pense qu'il a dû y avoir arrangement. Il me serait agréable, et vous voyez que j'y suis en quelque sorte intéressé, de savoir comment ces arrangements se sont terminés. Je serais charmé d'apprendre que les Escudier ont rabattu un peu de leurs prétentions si rapaces, et qu'il n'ont pas voulu gruger celui qui vient naguères de les enrichir.

(1) Ms. 7779. Louis Jourdan né à Toulon en 1810 ; l'un des fondateurs de *l'Algérie* (1845-1847) ; plus tard (1869), rédacteur au *Siècle* ; créa le *Causeur* (1859) ; s'occupa beaucoup d'industrie.

Je sais que David aurait désiré que ses œuvres, *le Désert* surtout, ne fût (*sic*) pas gaspillé par les faiseurs de quadrilles, malheureusement il n'en avait pas fait une des conditions du traité, et je viens de voir, sans doute par suite de leur soif de lucre, que les Escudier annoncent un quadrille sur la *Danse des Almées*. Je regrette bien cela pour ce bon félicien qui en sera très faché.

Je lis encore aujourd'hui dans le Droit les détails d'un procès au sujet de Debain (1), et dans lequel le Tribunal a débouté les demandeurs de leur demande. Que de procès engendre ce *Désert !* les Escudier lui portent réellement malheur ; quels regret devons-nous tous avoir nous qui aimons sincèrement felicien de voir que cette œuvre soit tombée dans de telles mains !

Vous m'obligerez, et ceci n'est point un vain motif de curiosité, en m'accusant réception de cette lettre et après avoir répondu à ce que je vous demande pour l'arrangement du concert d'Aix, de me dire également si le *père* ou felicien ne vous a pas parlé de ce qui a été convenu entre vous trois à Lyon. Il serait extraordinaire qu'ils n'en eussent pas parlé à un homme comme vous, ami de David et qui devez vous intéresser à son avenir de compositeur. Je n'ose pas entrer dans des détails, parce que s'ils ne vous en avaient pas parlé, c'est qu'ils auraient compris que le temps n'est pas venu encore de vous faire connaître des projets ultérieurs. Quoiqu'il en soit, je puis vous dire que cette affaire m'appelle à Paris ou je serai obligé de me rendre dans quelques mois, et à cette époque, je pense vous donner une de mes premières visites. Vous aimez trop David, pour ne pas avoir des droits à mes sympathies. Je suis certain de trouver en vous la cordialité qui vous serait acquise, si jamais vous vous présentiez chez moi, avec la lettre d'un intime ami de félicien.

Je suis obligé de lire le journal des Escudier (2), pour savoir des nouvelles de David, ceux-ci dans leur intérêt, s'étant crée des correspondants en Allemagne. Mais si le *père* ou lui vous écrivaient directement, ne craignez pas de me faire parvenir des nouvelles plus intimes et plus certaines. Vous m'obligeriez toujours beaucoup.

Dans l'espoir de faire bientôt votre connaissance, veuillez agréer l'assurance de mon estime et de mon entier dévouement.

Aix le 19 *Mai* 1845.

Sylvain Saint Etienne
Rue de la Miséricorde 10
a Aix.

Adresse : Monsieur
Monsieur Jourdan, homme de
Lettres, 39, rue neuve des Petits Champs
A Paris.

(1) Allusion au procès que firent les Escudier à l'inventeur de l'harmonium, Debain, auquel ils prétendaient faire défense de jouer *le Désert* sur cet instrument

(2) *La France musicale.*



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (1)

Monsieur

J'éprouve à la fois de la peine et du plaisir, en recevant une lettre de vous ; du plaisir parce que je suis bien aise de vous savoir à Paris, à portée de correspondre avec moi, de recevoir mes observations, le résultat de mes idées, de mes projets et de régler la partie avec votre habitude d'observation et votre jugement pour les affaires et pour les personnes ; de la peine, parce que je vois David privé d'un guide sûr, éclairé, sévère, lui qui en a tant besoin, lui si candide, si oublieux même pour ce qui touche de plus près à ses affaires.

J'accepte votre lettre avec la franchise qui l'a dictée, et j'y répondrai de même avec cette droiture qui doit présider a toute relation.

Dans ma pensée David a abdiqué en vous toute volonté ; il vous a confié d'une manière *absolue* la direction et le soin de ses affaires ; sans compliment, je crois qu'il ne pouvait mieux faire sous tous les rapports. Mais ce fait change selon moi ma véritable position. David libre dans ses volontés, pouvait rendre ma position avantageuse, brillante même, sanctionner mon succès, le rendre certain ; mais sa volonté subordonnée à une autre qui la *domine* et qui doit être nécessairement plus rigide, plus positive, ne me laisse plus le même espoir d'avenir. Il faudrait d'après moi que votre amitié pour moi devînt au niveau de celle de David, bonheur que je ne puis raisonnablement espérer, pour aspirer aux mêmes avantages dont j'avais entrevu la réalisation dans un avenir plus ou moins prochain.

Je me suis toujours rappelé les paroles que vous m'avez dites à Lyon ; « *il faut à David du comptant, il faut qu'il traite argent sur table, et qu'il accepte les meilleures offres;* » ces mots ont beaucoup de portée, et m'ont toujours mis en considération. Cela en effet semble dire : le plus offrant aura toujours la préférence, et l'amitié, le dévouement, devront céder le pas devant une bourse mieux garnie et qui permettra un plus gros lot. Certainement je n'ai jamais eu l'idée de me faire donner à David sa musique pour rien, mais j'avais l'espoir que David serait libre de me faciliter les affaires soit en accordant du temps pour les échéances, soit pour le mode et la combinaison des sommes à recevoir, le tout sans trop nuire à ses interets. Je comprends qu'en parlant de ce système *absolu* en matière de commerce, que le plus haut prix offert doit toujours avoir la préférence, le plus riche éditeur gagnerait toujours la partie contre moi, parce que le plus riche serait naturellement le plus offrant. Si on réfléchit qu'avec la guerre que se font certains éditeurs, il y en a qui pour arracher une œuvre de David à leur rival, payeront des prix exagérés, au risque même de se ruiner que deviendra celui qui ne pourra se permettre pareille folie, ne voulant pas compromettre les fonds qui auront été confiés à sa probité. Voilà le seul obstacle *grave, sérieux, funeste* pour moi dans cette affaire.

(1) Ms. 7779.

Voici pour moi quel était mon plan ; veuillez bien le méditer.

Editer le *Moïse*, mais avant le populariser inédit comme on a fait pour le *Désert*, faire une tournée au printemps prochain qui serait nécessairement très lucrative, en donnant à la fois le *Moïse* inedit, le *Désert* alors du domaine public, mais avec des paroles d'Autran, qui auraient d'abord le mérite de la nouveauté, et économiseraient en outre 100 f. par représentation ; le tout assaisonné de chœurs, mélodies nouvelles, symphonies, &c. Dans ce cas et en suivant David je devrais avoir une part des recettes, ce qui serait très juste ; plus tard éditer le *Moïse*, en déterminant un prix raisonnable pour tous, et un intérêt pour David dans la vente de l'œuvre gravée. Aucun éditeur ne consentira jamais aucun arrangement de ce genre avec David, parce qu'ils veulent s'enrichir d'un seul coup, et ne pas l'associer au résultat d'une vente qui peut devenir très considérable. D'ailleurs, David avec d'autres éditeurs que moi, pourrait-il accepter ces arrangemens, ne le volerait-on pas en lui cachant leurs comptes Si je m'engage à lui donner le moyen de s'assurer par lui-même ou par qui que ce soit que tous les exemplaires vendus lui sont fidèlement mentionnés. Son bénéfice lui arriverait net et clair au contraire. Or, je soutiens qu'avec un intérêt dans la vente (chose que nul éditeur ne saurait faire) et un prix déjà donné de l'œuvre, David gagnerait plus que si on lui donnait tout d'abord une plus forte somme et qu'on se bornât la. En d'autres termes les autres éditeurs aventureraient une plus forte somme pour réaliser de grands bénéfices d'un seul coup, moi, je me bornerai à faire les choses de manière à ce que David se fit des revenus peut être moins considérables mais plus certains et sans cesse renouvelés.

De plus je désirerais, sans avoir cependant aucun engagement *ecrit* de David, avoir la *probabilité* d'avoir successivement ces divers ouvrages, je parle seulement des ouvrages marquants, surtout les opéras et scènes ; car je cederais volontiers même aux divers editeurs pour les empêcher de jeter les hauts cris, des mélodies, romances, et autres pièces dont ils pourraient au besoin s'en contenter. En effet il me serait penible après avoir edité une œuvre comme Moïse, de voir un autre Editeur avoir immédiatement une autre œuvre. Je craindrais qu'on ne dise dans le public que j'ai perdu la confiance et l'amitié de David, et chacun se dirait : Comment celui que David avait en quelque sorte appelé à lui, son ami, &c. n'edite-t-il pas cet ouvrage ? Il faudrait d'après moi, pour qu'on ne continuât pas à me donner les productions de David, qu'on eut reconnu que je n'ai pas été assez apte pour aider au débouché du premier ouvrage et qu'il fût démontré que ce fût réellement ma faute et non l'insuccès de l'œuvre elle-même.

Je m'attends à ce que vous me disiez ceci : pour accepter l'arrangement que vous proposez il faudrait que votre habileté et votre aptitude pour la vente et le commerce de musique fût parfaitement reconnue, tandis que je crois au contraire que vous êtes à peu près étranger à cette partie ; je vous prête ces expressions parce que vous m'avez tenu à Lyon à peu près le même langage, non comme reproche je dois l'avouer,

puisque vous m'avez dit que j'étais trop *honnête* pour ce commerce, mais dans l'intérêt général de l'affaire.

C'est précisément sur ce point que je tiendrai à dissiper votre erreur. Je n'ai pas beaucoup causé avec vous à Lyon, cela vient de ce que je suis intimidé parfois quand je me trouve avec des personnes que je connais peu et surtout quand elles montrent sur moi une supériorité d'intelligence qui fait que j'écoute plutôt que je ne parle, mais je dois vous dire au contraire, d'après l'opinion de tous ceux qui me connaissent, car ce n'est pas à moi à dire cela, que je suis au contraire éminemment propre au commerce de la musique et à tout ce qui touche à cette partie, sauf celle de la composition. J'ai créé à Aix, petite ville arriérée, égoïste et avare, un magasin de musique et de pianos qui a parfaitement prospéré, et qui me vaut chaque jour les éloges non seulement des gens du pays, mais ce qui est plus significatif, de MM. Pépin et Boisselot qui m'ont associé à leur industrie. J'ai créé des sociétés de chœur, de philarmonie, j'ai pris enfin comme éditeur [?] une telle influence qu'il ne peut se donner ici aucun concert sans que je l'organise moi-même, et que j'en coordonne tous les elements. Je pourrais bien vous envoyer une foule de journaux qui témoignent tous de cette impulsion que j'ai donnée ici à la musique et à son commerce qui en est la conséquence immédiate, mais il vaut peut être mieux que je vous cite les noms de divers artistes que j'ai connus ici et qui tous m'ont engagé à aller à Paris en me disant que la ville d'Aix ne pouvait servir sur ce point mes idées et mes ressources à cause du cadre étroit où je me trouvais placé. Si vous avez l'occasion de voir Amat (1), Milher, Richelmi, Lefébure, Dohler, Liszt, demandez leur ce qu'ils pensent de moi comme artiste ; demandez à Mme Lesueur qui m'a fait don des ouvrages de son mari lesquels j'ai popularisés dans cette ville en même temps que ceux de David ; demandez à son gendre Xavier Boisselot qui m'a vu à l'œuvre, l'année dernière, puisque sa famille m'a conduite (*sic*) à ses frais à Paris, pour l'aider pendant l'exposition, dans ses affaires industrielles. Informez-vous de moi si vous en avez l'occasion, à Mr Giraud, inspecteur des facultés de France, Mme Charles Reybaud (2), qui ont habité Aix et m'ont connu, toujours sur le rapport de la musique des concerts, en un mot tout ce qui a trait à l'affaire qui nous occupe. Ecrivez à M. Arlès Dufour et dites-lui de sonder un peu Benacci (3), l'Editeur, à mon égard et vous verrez que cet intelligent éditeur a compris que je pourrais faire autre chose que tenir un dépôt à Aix puisqu'il m'a offert à deux reprises de me monter, *quand je voudrai un magasin* complet soit à Aix, soit à Marseille et même à Marseille de préférence (4).

En disant tout cela, j'ai l'air de faire l'*article* et le *puff* en ma faveur, mais cependant je dois prouver que je ne suis pas inhabile dans cette partie, qui fait le fonds de l'affaire qui nous occupe, attendu surtout

(1) Léopold Amat, chanteur et musicien, né à Toulouse en 1810.

(2) Charles Reybaud, littérateur et journaliste né à Marseille en 1801.

(3) De Lyon.

(4) Je suis à peu près sûr de faire accepter une association à Benacci (pour Paris), qui est déjà associé lui même avec Troupenas, la maison la plus importante de la capitale.

qu'à Lyon je vous ai fait un tout autre effet qu'un homme d'industrie. Quant à mon jugement sur les œuvres musicales, mon opinion sur David émise dans la presse depuis plus de quinze ans, celle que j'ai émise dans plusieurs articles de journaux sur les musiciens du jour, ont prouvé que je savais apprécier ce qui était bon, et ce n'est là pas une des moindres connaissances d'un Editeur, car elle lui sert à ne pas se fourvoyer dans une mauvaise voie, en ne pas laissant au hasard le choix d'une œuvre, et en lui permettant de distinguer le bon grain de l'ivraie. J'aurai l'occasion de revenir sur ce sujet ; qu'il me suffise de vous assurer qu'à Aix et à Marseille, tous ceux qui me connaissent et s'intéressent à David, trouvaient étonnant que je ne suivisse pas David à Paris et en Allemagne. Tous ajoutaient qu'il fallait que je devinsse son éditeur, que ce serait l'avantage de l'un et de l'autre. Plusieurs le lui ont dit à lui-même, notamment ses parents et ses amis, David disait à tous qu'il ne demandait pas mieux ; car il sait bien mieux, qu'il a besoin que quelqu'un *parle, écrive, agisse* pour lui. Si vous voulez (et je sais que vous le désirez comme moi) qu'il produise des œuvres plus brillantes et en plus grand nombre, laissez-lui sa liberté d'esprit, qu'il ne s'occupe de rien de matériel, qu'il ait toujours à côté de lui un ami sur le dévouement duquel il puisse se reposer ; c'est l'essentiel. Aussi je regrette bien de le savoir seul en Allemagne. Comment se tirera-t-il de toutes les phases d'un si grand voyage sans un compagnon, sans un ami ? Je vous assure que si vous aviez fait, vous ou lui, appel à mon dévouement, j'aurais tout quitté pour le suivre. Si vous lui écrivez, dites-lui d'abréger son voyage, à moins d'éclatants succès, et de retourner plutôt à Paris.

Vous paraissez regretter dans votre lettre, que je ne vous parle pas d'une manière certaine des projets formés à Lyon, et craindre une *indécision* qui laisserait entrevoir que je ne me sens pas de force à bien faire les affaires de David. Vous oubliez sans doute que je ne croyais pas m'adresser à vous, en écrivant à une personne tierce ; que je lui parlais de notre affaire d'une manière vague, avec réserve ou hésitation, ne sachant pas s'il devait ou non en être instruit. La preuve que je pensais sérieusement à cette affaire toute *capitale* pour moi, c'est que j'ai donné ma démission de l'emploi que j'occupais comme homme d'affaires chez Mr le marquis d'Albertas, pair de France, chez qui j'étais depuis dix ans, lequel m'a écrit une lettre dont la lecture (car je pourrais vous la montrer à Paris) vous fera voir comment j'étais apprécié de cette maison. J'ai de plus fait des démarches pour céder mon établissement de musique et de pianos. En un mot, *j'ai tout quitté* ce qui fesait ma position, 3 ou 4.000 f. environ ce qui pour Aix équivaut à 10 ou 12.000 dans la capitale. J'ai pensé en agissant ainsi que la parole de trois hommes d'honneur était aussi *sainte* que le meilleur de tous les traités. Je me rappelais ces mots de David, à Mr Arlès à qui il serra expressivement la main, à son départ de Lyon : *Je vous recommande ce brave garçon, il faut arranger* CELA *de la manière la* MEILLEURE *pour lui*. David sait fort bien qu'aujourd'hui il ne peut être que très riche, et dans ce cas il aimait mieux avantager un ami qui n'a pas les mêmes chances. C'est ce qui explique cette phrase *de la manière la* MEILLEURE

pour lui. D'ailleurs en ce moment un souvenir spontané venait faire passer rapidement dans sa pensée tout ce que j'avais fait pour lui depuis le jour où je lui fis obtenir la pension de son oncle, jusqu'au jour où refusant la recette d'Aix qu'il voulait m'abandonner, j'en portais le montant *intégral* dans la caisse de M. Arlès. Il y aurait orgueil et vanité à moi à rappeler d'autres circonstances dans lesquelles David a pu juger mon cœur et mon dévouement ; je dois les taire, les services rappelés n'ont pas de prix ; seulement tout cela explique combien David désire m'être utile, il lui semble qu'il acquitterait ainsi une dette de reconnaissance et d'amitié, et celui qui lui donnera le moyen de le faire, lui rendra un véritable service.

Vous me parlez, avec raison, dans votre lettre d'une chose très essentielle, et dont je reconnais ainsi que vous toute l'importance, c'est la somme nécessaire à l'exploitation de l'affaire *Musique*. Cette somme, David le sait, et je vous l'ai déjà dit, je ne la possède pas ; j'ai compté sur le dévouement de nos amis, et sur d'autres personnes à qui ma probité peut avoir inspiré de la confiance et j'ai la certitude de pouvoir l'obtenir, mais il faut pour cela que je puisse donner aux disposeurs la garantie sinon matérielle du moins *morale* que je vais être *l'homme* de David. Vous comprenez tout ce que ce mot signifie. Ce n'est pas vous qui avez l'habitude des hommes et des choses, à qui je dois apprendre ce que sont aujourd'hui les disposeurs de fonds, combien ils sont exigeants pour les garanties. il y en a qui voudraient étançonner le ciel. Or qu'elles sont les garanties que je vais leur donner quant à l'affaire ? Je leur dirai : j'ai la promesse de David d'avoir une œuvre de lui sans aucun engagement pour d'autres ; mais le mot promesse qui me suffit à moi parce que j'en connais la portée dans la bouche de David, suffira-t-il à des disposeurs froids, logiques, qui me diront que les promesses n'ont pas cours chez eux. Si vous désirez réellement que je reussisse dans mes démarches à ce sujet, vous comprendrez l'utilité de me mettre à même de prouver autrement que par des paroles dont on pourrait discuter l'importance, le choix que David a réellement fait en désirant me voir son éditeur. Dans ma pensée, plus je pourrai démontrer clairement les avantages de l'affaire et sa réussite, plus je pourrai trouver des fonds et plus je réaliserai de fonds, plus l'affaire aura d'excellents résultats.

Je suis bien aise de vous rassurer sur le classement de la musique dont je m'étais chargé ; je m'en suis occupé très activement et si nous n'étions pas dans un pays où on ne trouve pas même en payant à faire copier de la musique, le recueil serait déjà fait. J'ai reçu l'envoi de Mr St Didier de Macon ; a l'exception d'un chœur le *Départ pour l'Orient*, ce sont tous des morceaux qui m'étaient connus, la plupart des hymnes et mottets religieux, compositions qui datent de 1828 à 1830. J'ai aussi dans un recueil des morceaux de la même époque ; ceux-là peuvent être arrangés avantageusement. Je porterai tout cela à Paris.

En attendant je vous prie de ne rien vendre aux Editeurs. Je sais ce qu'il y a de meilleur dans les mélodies et romances de félicien, et il serait juste que ne pouvant éditer toutes ces pièces-là, j'eusse au moins

la faculté de choisir et profiter de l'avantage que j'ai ou que je crois avoir de discerner les meilleures productions. Veuillez me rassurer sur ce point.

Je suis charmé que les Quintetti fassent de l'effet. Quant au *Désert* je suis étonné comme vous qu'il ait été reçu un peu froidement, cependant je comprends qu'en offrant trop souvent cette musique au public on pourrait finir par nuire à l'œuvre elle-même (1).

Je serais bien aise d'apprendre si l'appartement de felicien, rue fontaine St Georges est encore payé par lui jusqu'à St Michel et dans ce cas s'il n'y aurait pas d'inconvénient à ce que je puisse y loger en allant à paris provisoirement et avant de rien terminer. Maintenant que je vous sais à paris, je me déciderai plutôt à faire ce voyage. On dit beaucoup plus de choses en une heure que ce qu'on écrit en huit jours, bien qu'on soit long comme je le suis aujourd'hui. J'espère pouvoir compter sur vos conseils, sur votre appui ; avant cette époque, j'aurai reçu déjà réponse à cette lettre, et vous en aurai probablement écrit d'autres, car j'aime à vous écrire franchement mes idées et je verrai toujours avec plaisir que ceux qui comme vous ont plus d'expérience que moi, me montrent les points où j'erre et la route que je dois suivre pour arriver plus sûrement.

Je pense, en terminant, que cette lettre où j'ai préféré parler avec franchise, au lieu de chercher des détours, ce qui répugne à mon caractère, vous fera parfaitement connaître mes intentions et comment j'entends l'affaire, comment je la désire. Je serais trop heureux si selon les vœux de Félicien, vous me donniez les moyens d'aplanir les obstacles qui pourraient s'opposer à l'entière réalisation d'un projet qui peut faire son bonheur et celui de ma famille.

Dans l'espoir d'une prochaine réponse à cette lettre, veuillez croire à l'assurance de mon respectueux dévouement

Votre très humble serviteur,

SYLVAIN ST ETIENNE.

Aix le 29 *mai* 1845.



ARLES-DUFOUR AU PERE ENFANTIN (2)

Lyon le 6 *Juin* 1845

....J'ai reçu aussi ce matin une lettre du bon Schletter avec l'extrait des journaux de Berlin relat[t] au concert de Potsdam. J'espère

(1) *Le Désert*, ainsi que plusieurs autres compositions de David (Quintetti, symphonies, mélodies) avait été joué le 27 avril et le 8 mai au Théâtre-Italien.

(2) Ms. 7665.

que votre lettre à David et les soins affectueux qu'il trouvera chez Dufour, cicatriseront les blessures que cette harpie cherche à lui faire. J'ai envoyé à Dufour pour qu'il la lise à David et à Gustave copie de votre lettre du 27 mai. Çà leur fera du bien à tous, certainement.

Lyon le 25 *juin* 1845.

Je ne crois pas que David doive visiter en Allemagne d'autres villes que Berlin, Leipsick, Vienne, Munic et Francfort, et les 3 dernières il doit les laisser pour l'hiver ou pour l'époque où vous irez vous-même en Allemagne. Après Leipsick, il pourrait revenir avec Dufour et Gustave (1) qui l'établieraient à Baden ou Wisbaden ou Ems, dans un bain d'Allemagne où il se reposerait et finirait son Moïse.

Je crois que Dufour ferait bien de partir de Leipsick au courant de juillet et d'amener Gustave à Lyon où nous le laisserions sauf après notre congrès à donner rendez-vous à lui, à Paulin et à David sur le Rhin.



MARIE ESCUDIER AU PERE ENFANTIN (2)

Mon cher Monsieur,

Tamisier (3) est passé ce matin chez M. Jourdan pour lui remettre les 1.500 f. contre la remise des six derniers *Quintetti*. D'après ce que nous a dit M. Armingaud (4), il parait que cette collection n'est pas complète ; David a écrit qu'il enverrait très prochainement le 6e Quintette. Vous savez que vous pouvez compter sur la somme convenue ; dès que le Quintetti (*sic*) qui manque sera arrivé, Tamisier s'enquerrera de vous remettre la somme. Il serait allé vous voir si la *Garde nationale* ne le traquait aujourd'hui comme un loup. — Je me suis présenté hier chez vous ; votre garçon de bureau m'a dit que vous étiez sorti et qu'il ignorait l'heure à laquelle vous rentreriez. Il me sera bien agréable de vous entretenir un peu de mes voyages et de vous renouveler verbalement mes sentimens de profonde considération.

M. ESCUDIER.

Paris, 2 *juillet* [1845].

Mon cher Monsieur,

Ce sont, je pense, les mélodies pour chant et piano de David que vous nous demandez dans votre lettre. Nous nous faisons un plaisir de vous

(1) Le fils d'Arlès.
(2) Ms. 7724.
(3) Employé ou fondé de pouvoirs des Escudier.
(4) Louis Armingaud, le célèbre violoniste, né à Bayonne en 1820.

les envoyer et comme la musique de David est sans prix pour vous comme pour nous, vous voudrez bien accepter l'offre de ces morceaux.

Vous seriez bien aimable si vous pouviez nous faire faire une copie des paroles de deux nouvelles mélodies de David que vous avez reçues. Nous irons vous demander les six un de ces quatre matins.

J'attend toujours votre réponse au sujet de l'opéra. Je suis prêt à partir. Veuillez agréer nos complimens.

ESCUDIER.

Paris, 18 août [1845.]



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (1)

Monsieur.

Je pars *décidément* lundi prochain, 21 courant. Il y a longtemps que mon voyage était décidé et si j'ai tardé un peu, c'est précisément dans l'intérêt de notre ami. J'ai été obligé de chercher en divers endroits les manuscrits de felicien et ensuite j'ai dû les faire copier parce qu'en quelques endroits on ne voulait pas perdre les originaux. J'ai recueilli tous ceux que j'avais moi-même, ceux que nous avions fait en collaboration et d'autres. Il n'y a qu'une œuvre qu'il m'a été impossible de me procurer. Ce sont les quatuors faits à la maîtrise par David à 13 ans. J'ai appris, après avoir cherché en divers endroits et être allé même trouver Marius Roy, son prédécesseur à Marseille, que ces quatuor sont été achetés et vendus ensuite à la livre avec d'autre musique, il y a de cela très longtemps. Cependant, j'ai emporté quelques fragments qui pourront mettre David sur la voie. Au reste il est possible que ces compositions faites à un âge où David ignorait les premières notions de l'harmonie n'aient pas autant de valeur que celles que j'emporte, qui datent de 5 et 6 ans plus tard.

Sitot arrivé à Paris, j'aurai l'honneur de vous écrire pour vous demander une visite. J'emporte plusieurs bonnes lettres de recommandation et une lettre de crédit pour un banquier lequel pourrait bien me faire trouver des capitalistes désireux de s'associer à notre affaire. Je compte toujours sur votre dévouement et votre sympathie. permettez moi d'espérer qu'ils ne me feront pas plus défaut que la bonne amitié de David. Ma foi en lui et mon espoir en vous, voilà ce qui me soutient et me guide dans ce voyage.

En attendant d'avoir l'avantage de vous voir
Agréez l'assurance de mon sincère et
respectueux dévouement.

SYLVAIN St-ETIENNE.

Aix le 18 *juillet* 1845.

P. S. Je compte m'arrêter un jour ou deux à Lyon pour voir Mr Arlès Dufour.

Adresse : Monsieur
Monsieur Enfantin, chez Mr Jourdan,
rue neuve des petits
champs, 39.
A Paris.



ARLES-DUFOUR AU PERE ENFANTIN (1)

[Zurich,] Dimanche matin 17 août [1845.]

.....La description des fêtes de Bonn m'a fait pleurer. On pourrait aussi, nous autres français nous réunir pour de grandes choses pacifiques ; mais on s'en garde. — Nos fêtes rappellent toujours la poudre, le sang, la destruction, aussi voyez comme nous nous aimons et nous aidons les uns les autres, chiens de chrétiens de chiens que nous sommes ! — J'ai vu avec plaisir que David s'est enfin décidé à aller à Bonn, mais les honneurs ont été là pour ce saltimbanque de Liszt parce qu'il a eu le toupet de se les préparer soi-même à soi-même. Il est impossible que cette grande solennité n'exerce pas sur David une heureuse et grande influence. Si j'étais musicien comme David, le transport et le délire musicaux ne me quitteraient pas, dut ma vie se transformer 20 ans plus tôt.

Lorsque j'assiste réellement ou par la pensée à ces grandes communions d'hommes, je me prends à détester la vie de famille, mon commerce, ma cité !



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (2)

Monsieur,

Il est bien malheureux pour moi de recevoir tant de reproches au sujet de la lettre que je vous ai écrite dernièrement, qui selon moi ne les méritait pas. Avant de vous écrire j'avais consulté David et ce n'est que quand il m'a démontré la *nécessité* d'une prorogation par rapport au voyage de Russie et par rapport au temps qu'il a encore à exploiter le *Désert* en Allemagne que j'ai dit qu'il fallait proroger ce traité. Car vous devez vous rappeler que je n'avais été moi-même de l'avis d'une

(1) Ms. 7665.
(2) Ms. 7779.

prorogation, et je suis tellement malheureux dans les propositions que j'émets auprès de vous que quoique je dise, il ne m'en advient que des reproches. Dans notre entrevue à Paris, il fut question de cela, et je vous dis que à mon avis, le *Désert* avait été assez exploité et même trop, qu'il fallait le faire mettre au commerce en faisant graver, alors vous ne fûtes pas de mon avis et vous trouvâtes que j'avais tort de penser ainsi. Ici je consulte David et il me dit qu'il tient au voyage de Russie et qu'à cause de cela il faut proroger. De plus, il ajoute, et je suis de son avis que si on grave, les partitions arriveront de suite en Allemagne, puisque Mr Schott de Mayence se tient prêt à publier, et que David arrivera alors dans des pays où on serait déjà saturé de sa musique du *Désert*, raison de plus pour proroger. Ici vous avez fait erreur en pensant que je prêtais le projet aux Escudier de venir en Allemagne exploiter eux-mêmes, tandis que si vous relisez ma lettre vous trouverez tout le contraire, J'ai dit qu'ils y expédieraient de suite la partition ce qui reviendrait au même pour que l'œuvre y fût exécutée avant l'arrivée de David. Donc cet article de ma lettre se résume en ceci : si David avait fini d'exploiter l'Allemagne, ou bien si son *Moïse* était terminé, pas de prorogation ; elle ne doit avoir lieu que par la *nécessité* de sa position et parce qu'il peut y avoir intérêt à aller en Russie exploiter le *Désert* inédit. Sur mon honneur vous ne trouverez pas autre chose dans ma précédente lettre, et je ne vois réellement pas en quoi cette opinion est blamable. J'avais même ajouté que si on était obligé de proroger, il fallait le faire avec l'avantage pour David d'avoir d'autres pays que l'Allemagne, pour se rattrapper au besoin de ce que l'on ne gagne pas ici. Tout ceci était plutôt à l'avantage de David que contre lui. Car en définitive ma pensée est la même que le premier jour où je suis allé chez vous. Si on a le pouvoir de *forcer* les Escudier à graver, il faut le faire. Eux seuls y perdront la moitié de ce qu'ils auraient gagné en Russie. Quand à David, il n'y perdra rien, car il pourra y aller exploiter le *Moïse* inédit ; ainsi que d'autres compositions et au besoin le *Désert* qui bien que gravé alors n'en sera pas moins un corrollaire agréable pour les concerts. Voilà mon opinion, elle n'a que la valeur de cela ; car vous auriez tort de croire que je veux vous imposer mes idées, je sais reconnaître toujours l'autorité que vous donne votre expérience des hommes et des choses, et il vous est toujours réservé de pouvoir les rejeter ou les approuver selon que vous les jugez bonnes ou mauvaises.

Vous insistez dans votre lettre et d'une manière bien fâcheuse pour moi sur mon incapacité industrielle, tandis qu'il vous serait bien facile d'avoir la preuve du contraire, si vous vouliez vous donner la moindre peine à ce sujet. En effet au lieu de me juger sur l'effet que j'ai pu produire sur vous, il serait bien plus simple de consulter les divers industriels dont j'ai dirigé les affaires. Donnez-vous la peine d'écrire à M. Boisselot, facteur de pianos à Marseille et à M. Pépin, éditeur de la même ville et là vous pourrez savoir comment j'ai opéré pour eux et quels résultats j'ai obtenus dans le commerce qui est celui qui s'allie le mieux à la musique. Il y a à Aix cinq mille âmes, écrivez au hazard au premier venu, haut ou bas placé, car tous me connaissent, et demandez leur

comment j'ai opéré *commercialement.* Parce que j'aurai pu donner un conseil ou émettre une opinion fausse, si tant est que je l'ai fait, il ne doit pas s'ensuivre de là que je sois *incapable.* Quel est l'industriel qui ne se trompe pas. Vous même, qui êtes doué d'une intelligence supérieure à celle de beaucoup d'autres, je suis sûr qu'il a pu vous arriver de vous tromper quelquefois en affaires. Vous dites à David, si Sylvain avait la moindre idée d'industrie, il ne resterait pas un jour en Allemagne, où il n'y a rien à faire comme exploitation. J'avoue que je ne comprends pas votre pensée sur ce point. Vous savez que je tiens essentiellement à débuter comme éditeur par un ouvrage un peu saillant, et il a été décidé que ce devait être le *Moïse.* Or, il ne me convenait nullement d'ouvrir un magasin à Paris avec une ou plusieurs romances de David. J'aurais excité la jalousie des autres éditeurs pour bien peu de chose. A paraitre sur la scène (?) il faut y arriver de manière à se poser convenablement. Or, il a été décidé, que au lieu de perdre mon temps à Paris jusques là, je serais utile à David, et j'ai parti (*sic*) de suite, abandonnant par dévouement pour lui, patrie, femme, enfants, tout enfin. Au reste je ne m'en repens pas aujourd'hui, et vous-même vous en serez bien aise quand vous saurez que le *Moïse* sans cela serait indéfiniment retardé. David a composé presque tout sans paroles, il y a des rithmes, sans coupe régulière, et il faut être plutôt musicien que poète pour y accoler des paroles. Grâce à une tâche laborieuse que je me suis imposée, travaillant quand il va courir, je parviendrai, je l'espère, à faire que cet ouvrage soit complètement prêt sous peu de temps. Or, s'il avait fallu faire cela par correspondance, surtout David étant si paresseux pour écrire, cela aurait traîné encore six mois. Vous comprenez donc que je ne reste pas en Allemagne pour rien, et que je sais parfaitement que ce n'est pas un pays pour y gagner de l'argent ; ce n'est pas d'aujourd'hui que je sais que c'est plutôt un voyage que David devait faire pour sa réputation que pour l'intérêt. Si David vous a montré la lettre que je lui ai écrite le *lendemain* de son succès à Paris, vous y verrez que je lui conseillais de voyager dans ce sens. Notre marche était très simple. Il faut assurer le succès du *Moïse* en Allemagne soit à Leipsick soit à Vienne. Une fois ce succès qui sert de passeport pour les autres villes, on va exploiter ferme et rapidement *Paris l'Angleterre* et ensuite les villes les plus importantes de France. Nous pouvons exploiter ensemble ou sur deux points différents à la fois, et un de nous peut aller exploiter la Russie. Je veux perdre à tout jamais l'amitié de David, si cette exploitation ne lui rapporte pas à lui et à moi vingt fois plus que n'a rapporté le *Désert* pour lui surtout qui n'a presque rien eû des Escudier. Pourquoi ne voulez vous pas comprendre qu'un dévouement sans bornes comme celui que j'ai pour David peut faire d'aussi grandes choses que l'appât des richesses ou une avide ambition ?

Certes, je ne demanderais pas mieux que de prendre la position que vous voulez me faire auprès de David : etre toujours avec lui, son aide de camp, son secrétaire intime, son sténographe, recueillant au vol ses pensées, ses inspirations, comme je fais aujourd'hui, en un mot, mais cela ne peut pas avoir lieu encore. David n'a pas encore une position

assez opulente pour se permettre de rétribuer convenablement celui qui a comme moi une famille assez nombreuse, qui se repose tout entière sur moi. Dans ma pensée, mes deux idées pourraient se rallier. David par le *Moïse* et les autres mélodies qu'il m'a assurées me met en position de réaliser une certaine fortune et de recevoir des propositions d'Éditeurs influents dont l'association (?) me représente des garanties et des chances certaines. Je puis alors trouver moyen tout en étant intéressé dans leur exploitation de garder la liberté nécessaire pour suivre David dans ses voyages, rester à côté de lui même à Paris, et être ce que vous désirez que je sois auprès de lui. Je ferai alors encor par dévouement ce que je fais aujourd'hui de la manière la plus désintéressée, car vous ne devez pas douter que mon absence de mes affaires à Aix me fait perdre beaucoup d'argent, et je n'ai pû me décider à ce sacrifice pécuniaire que dans l'espoir d'un prochain avenir et d'une position plus favorable. Je n'ai jamais pensé à enchaîner la volonté de David pour d'autres ouvrages à venir. L'exploitation du *Moïse* sera un fait et on pourra me juger. S'il est prouvé que je ne m'entends pas au métier d'éditeur, David sera libre d'en chercher d'autres. Il en sera quitte pour m'avoir favorisé sous ce rapport et m'avoir donné un témoignage d'amitié et de reconnaissance en me donnant la préférence en cette occasion. Certes, cela ne l'empêchera d'aller pas malgré cela à la gloire et à la fortune. On peut bien prendre quelques gouttes d'eau dans un fleuve sans qu'il y paraisse, or, David n'est-il pas un fleuve d'harmonie ? Mais je suis forcé d'avoir meilleure opinion de moi que vous n'en avez vous même. Le *Moïse* réussira, il fera beaucoup d'argent et tout le monde sera content, auteur, public et éditeur. Quant à Paris, je n'en suis pas en peine, les directeurs ont autant d'interet que l'auteur lui même à le faire réussir et ils connaissent encore mieux que personne les moyens de *chausser* un succès.

Vous me parlez des éditeurs de Paris, et vous dites qu'ils *en mangeraient dix comme moi*. Cela est très exagéré, mais je suis trop franc pour ne pas reconnaitre une partie de cette vérité. Ils sont plus intriguants, plus adroits si vous voulez et connaissent mieux la place de Paris. Mais il n'est pas juste de m'en faire un reproche. Ces messieurs quand ils sont venus à Paris ne le connaissaient pas mieux que moi, ils n'ont pas toujours été aussi puissants qu'ils le sont aujourd'hui, et si jamais un auteur influent ne les avait favorisés, ils seraient restés en chemin comme tant d'autres. En éditant de la bonne musique, quand ils n'en éditent que de la mauvaise, je dois être plus qu'à leur niveau, et j'aurai toujours l'avantage sur eux d'apprécier par moi même et non par le canal d'autrui l'importance d'une composition qui me sera présentée. Le temps et l'expérience, je l'espère, feront le reste.



LE RETOUR EN FRANCE

F. DAVID AU PERE ENFANTIN (1)

[1845 ?]

Cher pere

Je suis malade depuis quelques jours d'un refroidissement qui, heureusement n'aura pas de suites graves. Je vais beaucoup mieux aujourd'hui. La bourse seule va très mal. Le départ de Sylvain, le loyer, *Colin*, et autres petits comptes à régler m'ont épuisés (*sic*). Voici les gros qui vont arriver ; il me faudrait donc deux mille francs. Soyez assez bon, cher père, pour me les envoyer d'ici à demain midi.

J'irai vous voir à ma première sortie.

A vous de cœur,

félicien David.



F. DAVID A MADAME CHEVALIER (2)

[*Paris*, 1845-1847]

Madame

J'ai confié à Mademoiselle votre fille, depuis fort longtemps, deux mélodies, *Crainte d'amour*, et une autre commençant par ces mots : *Comme aujourd'hui je suis joyeuse*, voudriez-vous avoir la bonté de les remettre à M. Jourdan qui vous présentera cette lettre.

Agréez, madame, mes salutations empressées, et faire mes compliments à mademoiselle Chevalier.

felicien David.

Madame Chevalier.

(1) Ms. 7710

(2) Ms. 7710. Ecrit sur du papier à en-tête du journal *L'Algérie, courrier d'Afrique, d'Orient et de la Méditerranée*, rue Neuve-des-Petits-Champs, 35 ; ce billet date par conséquent des années 1845-1847.

SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (2)

[Paris, février 1846].

Cher père,

J'ai passé la soirée hier avec la famille Suquet avec David qui m'a fait faire leur connaissance. Demain il est convenu qu'il va chercher des appartements pour David. C'est le moment pour moi de vous rappeler à vous qui en comprendrez mieux encore l'utilité que David, l'importance pour moi d'être tout-à-fait à portée de me concerter avec David et d'être rapproché de lui. Cela nous a été utile en Allemagne, de pouvoir à chaque instant nous communiquer nos idées, nos plans de campagne pour tout ce qui touche aux affaires et aux intérêts matériels de David que j'en reconnais encore mieux l'avantage ici où les affaires vont quadrupler et où une fois le *Moïse* mis en branle, les courses, les copies, de parties, la surveillance à donner à l'orchestre et mille choses que je ne puis prévoir encore, vont nous absorber complètement. N'ayant pas amené ma famille, et me trouvant seul à Paris, il est beaucoup plus facile à David de trouver à me donner, après avoir gardé pour lui salon, chambre à coucher, et cabinet de travail, il peut se trouver une autre chambre où on puisse caser un lit et un bureau pour écrire et où se trouvera toute la musique que j'aurai à voir souvent, à classer, à examiner soit pour les paroles à ajouter sur ce qui est déjà fait, soit pour en proposer la vente aux éditeurs ; vous savez l'insouciance de notre ami, sa condescendance facile même quand elle peut nuire à ses intérêts, il pourrait livré à lui-même prêter des partitions, des ouvrages importants qu'on lui copierait, qu'on lui emporterait, choses (*sic*) qui lui est arrivée quelquefois. Je veux prévenir cela et je n'ai pas d'autre but en me rapprochant de lui. Si vous pensez la dessus comme moi, prévenez en Mr Suquet pour qu'il s'arrange de quoi trouver cette chambre de plus en prenant le logement de David.

Les Escudier m'ont écrit hier, je m'y attendais, ils m'ont envoyé un billet pour leur concert d'hier ; je n'ai pu y tenir. il y a un certain chanteur qui a écorché David d'une manière si terrible que je suis sorti immédiatement. Ses *Hirondelles* ont été plumées complètement. C'est dégoûtant d'entendre parodier de si belles choses.

Maintenant ils veulent que je leur fasse un article sur l'arrivée de David. Cela ne me convient pas, à cause de ma position et de la reserve où je prétends rester avec eux. ils veulent d'ailleurs emboucher la trompette pour signaler le don fait aux pauvres par David à Aix et insérer la lettre que je fis écrire à David au maire et que les journaux d'Aix ont reproduite. Tout cela serait bon dans un autre journal que la *France musicale*, mais ici on aurait l'air de dire que David n'a donné cela à Aix que pour le faire dire plus tard au journal des Escudier. Et cette bonne action

(2) Ms. 7779.

toute spontanée, toute de cœur serait ainsi gatée. Je me propose d'aller chez eux empêcher cet article ou pour que du moins il soit présenté convenablement.

Je porte aujourd'hui, sur sa demande, à David la partition et les parties du *Moïse*. Jusqu'à présent je n'avais pas laché cette partition qui avait échappé même à la Douane autrichienne. J'ai presque peur que David ne la montre un peu trop. avant-hier encore les Escudier sont allés chez lui à dix heures et demie du soir. Conseillez lui toujours la prudence.

J'ai pensé à quelques variantes sur les vers que vous m'avez signalés comme devant être changés, je vous dirai cela à notre première entrevue, et je voudrais savoir si demain aussi matin que vous voudrez, elle ne pourrait pas avoir lieu chez vous, car il est beaucoup d'autres choses importantes dont je pourrai avoir à causer avec vous. avant d'agir, il faut bien se concerter.

Voici un journal d'Allemagne ; leurs intentions sont bonnes mais les vers sont un peu trop aériens. J'en aurai d'autres à vous montrer plus tard. Mille salutations respectueuses.

S. St-ETIENNE.
vendredi matin.



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (1)

[*Paris, fin février* 1846.]

Cher père,

il y a eu séance ce soir chez David : Suquet et Térence [Hadot] y étaient, et ont été enchantés des mélodies pour violoncelle et piano. On à également joué la symphonie en mi-bémol arrangée à 4 mains M. Meissonnier qui y était, est plus que jamais porté pour la musique de David. C'est un Editeur intelligent, excellent musicien, il comprend ce que vaut un jeune compositeur riche d'avenir. Nous sommes d'accord pour l'album à 2.500 — Mais maintenant il veut les mélodies de violoncelle, il m'offrait 4.000 fr. du tout. Bien qu'on pût retirer encore 1.000 fr. de Schott pour l'Allemagne de ces deux ouvrages, et que 5.000 — soient bons à prendre, je ne conseille pas cette affaire à moins de 2.500 — l'album et 3.000 — les mélodies de violoncelle pour *la France seulement*. Meissonnier y arrivera, je (?) lui comprendre. A défaut, il prendra toujours l'album à 2.500 — et on pourra attendre cet hiver pour le reste. — Voilà mon opinion.

(1) Ms. 7779.

David m'a remis la procuration. Il était mieux ce soir, j'espère qu'il sera bientôt complètement rétabli.

Recevez, cher père, mes sincères et cordiales salutations.

votre tout dévoué.

Vendredi minuit. SYLVAIN ST-ETIENNE.

Cher père,

Je résume ce que je vous ai dit ce matin pour la partie financière de la recette de David.

Il faut que Meissonnier donne 2.500 — au lieu de 2.000 qu'il offre; avec cela, il aura les romances déjà faites, deux petites mélodies pour piano faites également, et cinq romances à faire. Il complète la deuxième avec une qu'il a achetée antérieurement. David ne doit pas s'engager à composer plus de cinq romances, pour ne pas arriérer un travail plus important. — On demandera de l'album à Schott, pour l'Allemagne, 50 — attendu que les 2.500 — pour Meissonnier se bornent à la propriété pour la France.

Si on veut acheter les mélodies violoncelle et piano, c'est 3.000 fr. pour la France et 600 fr. pour l'Allemagne.

David a vendu antérieurement, ainsi que je vous l'ai dit, savoir :

à Meissonnier — Symphonie en *mi* bemol le Captif, Choeur Chant du soir nocturne à 3 voix		1.300 »
A Schott, les mêmes		600 »
A MM. Brandus & C[ie], savoir : l'amour créateur Le mourant Formosa	3 mélodies	700 »
on a demandé à Schott, 200 »		
Mme Carrare a acheté : O Salutaris Ave verum	à payer dans 8 jours	100 »
on a demandé à Schott pour les 2 morceaux religieux 50 »		
en expectative 250 »		
En affaire conclue et somme reçue		2.700 »

J'ai oublié une chose importante ce matin, c'est de vous demander la procuration en blanc que vous avez et qui m'est indispensable pour

traiter avec les directeurs, David n'étant pas cette fois avec moi, ayez la bonté de la remettre à Jules qui vous porte cette lettre et de la faire porter chez David où je passerai la soirée.

Tamisier est venu ; je lui ai dit formellement que David n'avait aucune proposition d'acquisition du *Désert* à faire, et que c'était à des éditeurs que les Escudier devaient s'adresser si cela leur convenait. Je ne serai pas faché de savoir ce qu'il adviendra de cette affaire, et je vous prie de m'en écrire le résultat.

Veuillez recevoir, cher père, la nouvelle assurance de tout mon respectueux dévouement, me continuer votre affectueuse bonté et ne pas me faire faute de vos conseils dans l'occasion.

Votre tout dévoué serviteur
SYLVAIN St-ETIENNE.

Paris, le 17 *juillet* 1846.

P. S. Je regrette bien de ne pas avoir copie du traité entre Escudier et David, qui fait l'objet du procès; je connais plusieurs légistes et avocats distingués à Aix qui auraient pu me donner conseil là dessus ; et comme le procès n'arrivera pas jusqu'à cet hiver, ils auraient pu être utiles. Si vous avez l'occasion de faire faire cette copie, et de me la faire passer dans une lettre, vous m'obligerez.

S. St-E.



F. DAVID AU PERE ENFANTIN (1)

[*Lyon, été de* 1847] (2)

Cher père

Arlès m'a annoncé une nouvelle qui m'aurait rendu très joyeux si j'avais pu retarder mon départ pour Paris. Malheureusement c'est impossible. j'ai des engagemens pour Bruxelles, Gand et Lille. il faut que j'y sois au commencement d'octobre. je ne pourrai donc pas voyager avec vous, ce qui m'attriste beaucoup. j'aurais tant aimé vous voir à mon arrivée à Paris. quand reviendrez-vous ?Arlès ne m'en dit rien. j'espère que vous reviendrez bientôt, et que je pourrai au moins vous embrasser avant mon départ pour la Belgique.

Cette lettre vous sera remise par St-Didier qui tient absolument à vous voir et qui vous aime toujours de tout son cœur ; toute sa famille partage cette affection.

(1) Ms. 7710.
(2) Cette lettre date de l'époque du voyage de David dans le Midi.

Adieu, mon père, je vous embrasse de loin en attendant de vous voir bientôt. je serre la main au brave Arlès quoiqu'il m'ait envoyé au diable.

a vous d'âme.

felicien David.

il est inutile de penser donner des concerts à Lyon maintenant. jl est presque convenu avec Georges (1) de mettre en scène C. Colomb et de le donner cet hyver. nous ne perdrons rien à attendre.

je vous prie de faire mes compliments affectueux aux dames Nugues et à toute la famille. Je regrette doublement de ne pouvoir vous accompagner.

je n'ai pas eu le temps d'aller à Oullins (2) voir Me Arlès et sa famille. Quand vous les verrez, dites leur mille choses affectueuses pour moi.

[*Marseille, été de* 1847]

Cher père,

Arthur (3) et Bruno que j'ai vus l'autre jour m'ont fait les plus sanglants reproches sur ma paresse. je voulais un moment leur en demander raison ; mais réfléchissant que des reproches venaient des hommes les meilleurs et les plus pacifiques, je me suis calmé, en avouant moi-même qu'ils n'avaient pas tort. cependant ma faute n'est pas si grande qu'on pourrait le croire et les bonnes intentions ne m'ont pas manqué. chaque fois que j'allais écrire, je trouvais mon encrier à sec. que faire à cela !! j'y voyais une indication providentielle. Le ciel était d'accord avec ma pensée et si n'avaient été quelques petits remords par ci par là j'aurais été fort tranquille.

Vous avez de mes nouvelles de Lyon par Arlès. jl a du vous dire que je n'avais pas été très merveilleusement accueilli dans cette ville, la chaleur et le colysée aidant. j'ai parfaitement compris cette conduite. j'avais moi-même plus envie de me baigner que de donner des concerts. d'ailleurs mon immense amour-propre me défendait de donner d'autres causes à cette indifférence à mon égard. Mais à Marseille çà été bien pis : mes honorables compatriotes demandaient au désert des chameaux (4). Cette fois, ils voulaient des thons, des tritons, que sais-je encore ? bref : Ils ont voulu écraser C. Colomb par le Désert. Ils adorent ce Désert : ils le demandent à grands cris ; et moi, bonne pâte que je suis, je vais le leur donner lundi prochain avec deux parties de Colomb. Mais je jure par le soleil qui nous éclaire que ce sera le dernier concert que je donnerai à mes chers compatriotes, dûssent-ils venir m'implorer à genoux.

Ce voyage aura donc été pour moi une promenade tout à fait de plaisir si n'avaient été ces atroces concerts qui m'ont un peu échauffé la bile... pour me dédommager j'ai été prendre des bains à force et je

(1) Georges Hainl.
(2) Dans le département du Rhône.
(3) Arthur, fils naturel du Père-Enfantin.
(4) Voir plus haut, la lettre du 11 avril 1845.

m'en suis bien trouvé. je n'oublierai pas dans mes bonnes journées celles que j'ai passées à Curson chez les demoiselles Nugues. il n'y manquait qu'une chose, c'était votre présence. nous nous sommes dedommagés en pensant et parlant de vous.

j'ai eu des nouvelles de tous les amis par les voyageurs égyptiens ; il paraît que tous se portent a merveille et qu'ils pestent contre moi à qui mieux mieux. je pense aller m'offrir à toute leur colere vers la fin du mois de 7bre. mais je leur conseille de parler bas, s'ils ne veulent pas essuyer de mes arguments. vous pensez bien que je n'ai pas laissé de côté l'argumentation par tierce et par quarte et que j'ai *travaillé* avec les meilleurs professeurs de la province. ainsi que chacun se tienne tranquille. aDieu, cher père, je désire bien vous revoir ; en attendant, je vous embrasse de tout mon cœur.

j'embrasse aussi, malgré les mauvais propos tenus sur moi, tous les amis: Térence, { hortense, Duveyrier et tutti quanti. / jourdan.

mille choses affectueuses à Mr Adèle.

tout a vous de cœur.

felicien David.

[1843-1855.]

Cher père,

Je vais mieux. J'accepte l'invitation chez Mme Kienné (1). Quant à aujourd'hui, je suis pris

a vous de cœur

felicien David.

Adresse : Monsieur Enfantin
En Ville.

[[1848-1849]

Cher pere,

Encore de l'argent que je vous demande, 500 f. j'ai mon loyer a payer et ma provision de bois a faire. Mais voici bientôt, j'espère, les recettes qui vont arriver avec les concerts en Hollande, à Paris : avec le *jugement* dernier et puis ce fameux opera que je mitonne avec amour.

Je vous embrasse cher père.

félicien David.

je pars vendredi pour Chateaudun. (3) je pourrai donc encore dîner avec vous demain.

(1) Mme Kiéné, mère de Mme Bigot, célèbre pianiste amie de Beethoven.
(2) Chez Hadot.

HADOT AU PERE ENFANTIN (1)

25 juin [1848]

...Je ne sais si l'affaire du maëstro a marché depuis son départ. Voici où elle en était le 16 juin. Son adversaire avait pris avocat, lequel était tombé d'accord avec Nicolet que le débat ne serait pas porté devant les tribunaux, mais seulement devant arbitres. Nicolet a de plus, consenti à accepter une sentence *sans appel* si les arbitres étaient choisis à sa convenance. Trois anciens et très honorables bâtonniers de l'ordre des avocats, Mes Marie, Paillet et Duveyrier ayant accepté cette mission, toute objection tombait. Ces Messieurs jugeront en dernier ressort, et Nicolet a l'assurance que quel que soit leur arrêt, il sera rendu *sans frais* pour David. Voilà pour la procédure. Quant au fond, si, par impossible, David succombait, il serait condamné à relivrer sa partition, soit sous peine de dommages intérêts fixés, soit sous peine de dommages intérêts multipliés par chaque jour de retard. Dans ce dernier cas, à moins que la somme ne dépassât que de peu le prix d'une course d'omnibus ou d'un cigare de la Havane, il faudrait courber la tête et se dévouer à toutes les horreurs du boulevard du crime.

La question devait être vidée (du moins les arbitres l'avaient promis à Nicolet) peu de jours après le retour de nos hôtes. Il avait, par suite, été trouvé convenable de ne pas se mettre en route pour Séricourt (2) avant le jugement, afin de n'avoir pas à revenir, en cas de condamnation *dure*, sur l'appropriation de la musique brésilienne aux faits et gestes bohêmes (3). Dans cette hypothèse, heureusement bien peu admissible, David ne se mettrait pas moins à l'œuvre avec le grand faiseur (4). Mais il s'y mettrait avec une situation bien dessinée, une détermination bien nette, celle de faire du neuf et rien que du neuf. Vous aimez assez les déterminations *nettes* pour approuver celle-ci.

J'attends avec bien de l'impatience la solution de ce trop long imbroglio. Vous la connaîtrez sans doute avant moi. Priez du moins ce maître taciturne de ne pas me laisser trop longtemps dans le doute. Je vais presser Nicolet, qui a été bien écrasé de besogne à son retour, de ne laisser repos ni trêve à ses trois grands confrères aussitôt qu'il sera un peu débrouillé.

[*Chateaudun* (?) *août-septembre* 1848.]

...De part et d'autre on nous traite en véritables *transportés*, et nous sommes ici comme au secret. Je me suis abonné à *l'Estafette* pour être

(1) Ces deux fragments extraits des lettres 135 et 136 du ms. 7630, datent de 1848. Hadot qui écrivit avec Méry le livre de *l'Eden*.

(2) Résidence de Scribe, en Seine-et-Marne.

(3) Allusion à la partition de la *Perle du Brésil*, qui ne fut représentée que le 22 novembre 1851, au Théâtre Lyrique ; le poème était de Gabriel et Sylvain Saint-Etienne.

(4) Scribe.

au moins au courant (sans me compromettre) des destinées de *l'Eden* (1) mais cet affreux journal, le plus mal rédigé que je connaisse, malgré l'intérêt que Bareste lui porte, ne manque jamais d'oublier l'article *spectacles les lundis*, mercredis et vendredis.



F. DAVID A MADAME X. (2)

[Automne 1851.]

Chere madame,

Je me faisais une fête de dîner aujourd'hui chez vous avec les amis, quand il m'est survenu une invitation de Mr Sevestre (3) pour un dîner d'affaire, à laquelle il faut absolument que je me rende. j'espère que vous serez assez bonne pour m'excuser. j'irai d'ailleurs ce soir vous exprimer moi-même tous mes regrets.

Votre bien dévoué et affectionne
felicien David

[Hiver de 1851-52]

Chère Madame,

Je suis en ce moment en froid avec la direction de l'Opéra national et il me serait difficile pour ne pas dire impossible d'avoir des billets de faveur pour mon opéra (4). J'espère que cette situation ne se prolongera pas et que je pourrai bientôt vous dédommager du refus que je me vois obligé de vous faire à mon grand regret, aujourd'hui.

mille complimens affectueux
felicien David.

A LA MEME (5)

[*même époque.*]

Chère madame,

je vous envoie cette loge pour vous dedommager de mon refus de l'autre jour.

bien à vous
Félicien Daxid.

(1) La première représentation de *l'Eden* avait eu lieu à l'Opéra le vendredi 25 août 1848. Ce « mystère en deux parties », poème de Méry et Hadot, n'eut que cinq représentations.

(2) Ms. 7710.

(3) Directeur du Théâtre Lyrique (1851-1852.)

(4) La *Perle du Brésil*. Le Théâtre Lyrique porte nom d'Opéra National jusqu'au 12 avril 1852.

(5) Ms. 7710.



F. DAVID AU PERE ENFANTIN (1)

[*même époque.*]

j'étais bien entendu, cher Père, que ces deux entrées étaient pour vous. Quant aux places numérotées plus ou moins bonnes, je ne pouvais en avoir, attendu qu'on n'en donne qu'aux billets payants. Mais je dirai qu'on vous place le mieux possible.

je n'ai pas entendu parler de cette affaire de Londres. Je ne sais ce que c'est.

a vous.
f. DAVID.



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (2)

Mon cher monsieur,

La partition de *L'Eden* est retrouvée. Je ne saurais trop vous remercier de m'avoir donné le moyen de me mettre en rapport avec M. de Maisonhaute, il a été l'obligeance extrême, et je vous le dis pour que dans l'occasion vous puissiez lui en tenir compte.

C'est une bonne inspiration que nous avons eue d'avoir recours à vous en cette occasion, et par l'envoi de votre lettre qui a eu un si heureux résultat vous nous avez rendu à David, à Fonscolombe et à moi un véritable service.

Agréez, avec mes remerciements, la nouvelle assurance de mon sincère et respectueux dévouement

SYLVAIN St-ETIENNE.

Paris le 5 *Avril* 1853.

Adresse : Monsieur
Monsieur P. Enfantin
21, place port-Saint-Clair
Lyon (Rhône).

Mon cher Monsieur,

Vous me dites qu'il est inutile que je réponde à votre dernière lettre, mais il faut bien que je vous dise cependant que je m'étais occupé de

(1) Ms. 7630 (1840-1861), nº 63. Ce billet fut vraisemblablement écrit comme les deux précédents, à l'époque des représentations de la *Perle du Brésil* à l'Opéra national.

(2) Ms. 7779.

cette affaire de concerts à Lyon, et que ce n'est plus moi qui suis un obstacle à sa réalisation. Quand j'ai fait part à David, des propositions très vagues du reste, de Georges [Hainl], David m'a répondu qu'occupé comme il l'était par le travail sérieux de son opéra, il ne se déciderait qu'à regret à aller à Lyon, et il a fixé un prix de 4.000 f. à lui assurer pour le cas où il entreprendrait ce voyage.

Je pense moi que c'est cette manière de présenter l'affaire à Georges qui a fait que celui-ci n'a pas pris la peine de répondre, car je lui ai fait remettre la lettre à son hôtel à Paris, avant son départ, et depuis je n'ai plus rien reçu.

Je ne vous charge de rien, je sais bien que vous avez assez de vastes affaires sur les bras, moi, je n'en suis pas non plus à me croiser les bras aujourd'hui avec mon édition, mais je vous dis ceci au cas où le hazard vous ferait rencontrer Georges : la présence de David est-elle indispensable avec un chef d'orchestre comme Georges pour gagner de l'argent à Lyon avec les œuvres de David : *Désert*, *Colomb*, *Eden et Moïse*, ces dernières créations venant de produire beaucoup d'effet à Paris ? Moi je pense qu'on ferait beaucoup plus d'argent avec David, mais si le refus de lui assurer 4.000 f. détourne le directeur du Cirque ou du fhéatre de cette affaire, il me semble qu'elle peut se faire autrement. A défaut de David, je mettrai mon concours pour ce qui tient aux détails et à la tradition de ses œuvres, à la disposition de ces messieurs.

Au reste je viens d'écrire dans ce sens à Georges.

Recevez, mon cher monsieur,
l'assurance de mon sincère
et respectueux dévouement.

SYLVAIN S[t]-ETIENNE.

Paris le 11 *Avril* 1853.
Adresse : Monsieur
Monsieur P. Enfantin
21, place port Saint-Clair
Lyon (Rhône).

Mon cher monsieur,

J'ai hésité longtemps à vous occuper de l'affaire pour laquelle je vous écris aujourd'hui. Mais j'ai pensé, après y avoir bien réfléchi, que vous seul pouviez en être l'arbitre entre David — ou plutôt M. Arlès et moi. Il n'est guère possible d'ailleurs que ce soit un autre que vous qui se trouve de moitié avec M. Arlès pour l'achat de *la Fin du Monde* (1).

(1) *La Fin du Monde*, après de nombreuses transformations, devint *Herculanum*, représenté en 1859 à l'Opéra. Eugène de Mirecourt, le collaborateur de David publiant en 1854 même, une biographie de ce dernier, écrivait (p. 91) : « L'œuvre de notre héros est prête ; elle a toutes les conditions exigées par le drame lyrique, son titre est *la Fin du Monde* ; toute la partition peut, dès aujourd'hui, se distribuer aux pupitres de votre

Je dois donc vous faire connaître ce qui est arrivé au sujet de cette œuvre.

D'abord, vous n'ignorez pas que c'est moi qui ai le premier été chargé de faire faire cette œuvre à David. Tilly était alors directeur à la Porte-Saint-Martin, il venait de recevoir le drame de *la Fin du Monde* de Gabriel et de Mirecourt, et désirait avoir des chœurs comme on avait fait à l'Odéon pour *Antigone*. (1) Je proposai la chose à David, qui l'accepta. et à cette époque, moi-même j'ai aidé à parodier la musique sur des paroles de David qui ne restent plus aujourd'hui à cause du bouleversement complet de l'ouvrage et de sa transformation en opéra.

Du jour où je suis devenu éditeur de musique, vous savez que j'ai acheté tous les manuscrits qui lui restaient comprenant indépendamment de quelques morceaux isolés, L'*Eden*, le *Moïse* et les trois symphonies à grand orchestre en *mi*, en *fa* et en *ut* mineur. Je vous ferai observer en passant que ces cinq ouvrages, les trois derniers surtout, ne pouvaient être achetés que par un éditeur ami, l'affaire étant plus artistique que commerciales. En effet, je savais déjà, bien que je fusse depuis peu dans le commerce de musique que de pareils ouvrages très couteux pour graver, ne se vendent qu'à de très rares exemplaires et ne payent jamais les frais d'édition.

Je dois vous expliquer cela pour vous faire apprécier le sentiment qui m'a guidé quand j'ai fait l'achat de ces œuvres de David, qui tenait essentiellement à ce qu'elles puissent être appréciées par les artistes. Il ne pouvait y avoir pour moi qu'une compensation à cette affaire onéreuse. c'était de publier plus tard des œuvres qui pourraient être obtenues à des conditions plus favorables par l'éditeur.

Vous comprenez que le jour où j'ai eu la pensée d'ouvrir un magasin de musique, c'est David qui dans ma pensée était mon guide et mon drapeau ; mes amis qui sont ceux de David, sont devenus d'autant plus volontiers mes commandataires que je leur ai fait partager la confiance que j'avais en lui. Mon idée était de suivre les chances de sa bonne ou mauvaise fortune, me consolant des revers ou m'applaudissant des succès, suivant que la chance ou le caprice du public amènerait les uns ou les autres.

Tout ceci ne doit pas vous étonner, vous qui connaissez mon dévouement sincère, mes vives sympathies pour David, et je ne pense pas que vous croyez que j'écris ceci pour vous faire prendre le change sur mes véritables sentiments pour lui que vous avez pû sonder et apprécier depuis longtemps.

orchestre. Nous n'en ferons pas l'éloge d'avance, c'est au public de juger ». Et plus loin (p. 93): « Retenez bien cela, monsieur Roqueplan. Nous vous conseillons à vous qui aimez la raillerie, de ne jamais prononcer l'adage connu : « Après nous *la Fin du Monde* : » Cela vous porterait malheur ». E. de Mirecourt est bien connu par ses biographies des *Contemporains*. L'autre collaborateur de David, Gabriel, était un auteur dramatique, qui travailla surtout en collaboration.

(1) *L'Antigone* de Sophocle, traduite par Vacquerie et Maquet (1844) ; elle a été remise à la scène du Théâtre-Français, avec musique de M. Saint-Saëns, en 1893.

Arrivons à l'affaire de *la fin du monde. La Perle du Brésil* que j'offrais de racheter parce que je voyais que le prix de 3.000fr. qu'il devait à mes amis paraissait le gêner, nous étions d'accord sur ce point. Je lui donnais encore une somme comptant pour lui en dehors des 3.000 fr. et il me fallait encore acheter la part de Gabriel. Dans ce même moment il vint me proposer de lui acheter *la Fin du Monde* à des conditions qui tout en paraissant au premier aspect favorables, laissaient cependant beaucoup plus de chances contraires pour moi que pour lui. J'ai su depuis que David avait modifié en votre faveur ces clauses, et je crois qu'il a bien fait.

Malgré que je trouvasse ces prétentions un peu fortes, à certain point de vue, j'aurais peut-être consenti à les accepter, mais une des personnes à qui je devais nécessairement en parler puisqu'elle devait me fournir les fonds nécessaires, me fit entrevoir précisément dans l'échelonnement des sommes à payer, des inconvénients pour moi, que j'avais fait déjà remarquer à David, et m'engagea à lui faire modifier certaines dispositions du traité. David crut devoir ne pas le faire, et il ne me dit plus rien de cette affaire que je regardais toujours comme devant être reprise plus tard entre nous au moyen de certaines concessions mutuelles.

J'appris un jour par Mr Lhabitant et alors que j'avais tout à fait persuadé mon commanditaire que l'affaire avait passé des mains de David dans celles de Mr Arlès et ses amis. D'un côté je n'en fus pas fâché. je me dis : ce sont là des personnes qui n'ont pas voulu spéculer et qui ont voulu seulement venir momentanément en aide à David. Depuis, je causai avec celui-ci qui me raconta les détails de l'affaire, il me dit que pensant que j'avais renoncé définitivement à l'affaire (là était son erreur) il avait cédé l'ouvrage, mais que ses amis lui avaient promis de n'en pas faire l'objet d'une spéculation et de la rétrocéder à l'éditeur qui se mettrait à leur lieu et plnce, et qu'ils avaient voulu seulement l'empêcher de donner son œuvre à un prix plus bas que celui qu'il avait lui-même demandé.

Depuis, j'ai demandé à David, avant de tenter aucune démarche auprès de Mr Arlès, s'il serait bien aise que je reprisse l'ouvrage, en lui rappelant que je n'avais pas été le maître de l'accepter dans le temps qu'il me le proposait. Il m'a répondu qu'il le désirait vivement qu'il comprenait que c'était juste, et qu'il aimait bien mieux d'ailleurs que ce fût le même éditeur qui comptait tout lui prendre et ne s'était fait éditeur que pour pousser et populariser ses œuvres. Car je ferai ici une parenthèse pour vous dire que j'ai racheté tous les morceaux édités autrefois par Schlesinger et plus tard par Brandus.

David avait ajouté en cette ocasion : Je ne suis plus libre de les forcer à accepter, mais je ne doute pas qu'ils le feront d'après tout ce qui milite en ma faveur. Tous ces détails peuvent vous être confirmés par David lui-même.

J'ai cru pendant longtemps que Mr Lhabitant avait mission et pouvoir de Mr Arlès et de vous pour traiter cette affaire et la preuve c'est que j'avais fait tenir prête pour lui être remise la somme de 1.500 —

qui avait été avancée par vous à David ; seulement il y avait à m'entendre encore avec lui sur un point pour *la Perle* qui le regardait personnellement mais que je traitais du même coup ; lorsque Mr Arlès, se trouvant à Paris, je pensai que je pourrais aller franchement au but avec lui. Mon intention était de lui faire connaître tous les détails qui précèdent, et de lui faire savoir que dès mon entrée dans le commerce d'Editeur, j'avais compté essentiellement sur les futurs ouvrages de David, et que sans cela je n'aurais pas exposé cinq mille francs environ que je lui ai comptés en plus de la somme qui sont (*sic*) à dépenser pour l'édition des symphonies dont le produit est nul ; donc évidemment j'aurais l'espoir de me retrouver un peu sur les opéras à venir.

Malheureusement Mr Arlès était très occupé et à la veille d'un voyage le jour ou je fus chez lui ; il y avait plusieurs personnes dans sa chambre, et je ne pus rien lui dire. D'ailleurs il m'avait beaucoup refroidi en me disant que l'affaire était dans ses mains et qu'il voulait en courir la chance. Je compris bien qu'en ce moment il oubliait qu'il parlait à un ami intime de David, et qu'il ne paraissait pas se souvenir de mon dévouement pour lui et du désintéressement dont en maintes circonstances, je ne crains pas de le dire, j'ai donné des preuves certaines.

Si Mr Arlès avait sû tous les détails qui précèdent, au sujet de cette affaire, j'aime à croire qu'il aurait accueilli plus favorablement ma demande, car en plus d'une occasion, et alors que je voyageais fraternellement avec David, je n'ai eu qu'à me louer de son bon cœur et de son affabilité.

Le refus de Mr Arlès porte à peu près sur ceci : David n'est pas riche, il avait des besoins quand nous nous sommes chargés de son œuvre, en lui avançant de l'argent, aujourd'hui s'il y a du bénifice c'est lui qui l'aura. Ceci est juste au fond, et à Dieu ne plaise que je blâme cette bonne intention, moi qui à cette époque lui ai prêté une somme d'argent qu'il m'a d'ailleurs remboursée depuis. Mais en cas de succès, que feront quelques mille francs qu'on pourra tirer de plus pour David ? Au prix du traité il touchera *douze* mille francs et au moins vingt mille francs en plus de droits d'auteur. Il aura là de quoi attendre l'autre opéra dont je lui ai fait donner les paroles par deux des meilleurs librettistes du moment. Et d'ailleurs pourquoi ne serait-on pas bien aise que l'éditeur eût du bénifice en cas de succès ? Je ne suppose pas qu'on veuille lui faire acheter à coup sûr un mauvais ouvrage. Un Editeur décidé comme moi à acheter toutes les œuvres de David, doit avoir des chances bonnes et mauvaises et c'est l'une qui doit compenser l'autre. Je vous ai déjà dit que les ouvrages que j'ai en oratorio et en symphonies (consultez David là-dessus) peuvent faire perdre plus que ne fera gagner *la fin du monde*, dont le prix de gravure et d'Edition, ne l'oubliez pas, peut se monter seul de 20 à 30 mille francs.

J'aurais encore beaucoup à vous écrire à ce sujet, mais ma lettre est déjà bien longue et je crains bien qu'elle ne vous fatigue peut-être. En ce cas, je fais un dernier appel à votre patiente obligeance et je me résume en ceci.

Je suis l'ami sincère, et dévoué de David.

J'aime sa musique au delà de toute expression.

Dès l'ouverture de mon magasin je lui ai acheté tous ses manuscrits et en ce moment je termine la publication de la *Ruche harmonique*, collection de 30 chœurs dans laquelle j'ai placé tous les hymnes des Saint-Simoniens en leur conservant leur caractère et en respectant complètement la musique.

Cette collection seule me revient à peu près à *mille francs*. Je défie que tous ces morceaux malgré leur beauté eussent été achetés par tout autre Editeur ainsi que tous les oratorios et les symphonies, si je l'ai fait, c'est dans la probabilité juste et rationnelle que tout l'avenir de David auquel je m'attachais de préférence à tout autre, me serait acquis.

Il y a une différence entre votre affaire et la mienne, c'est que je prends à la fois *la fin du monde* et les autres ouvrages de David.

J'offre donc, ce à quoi David consent d'ailleurs, de reprendre l'affaire aux conditions du traité actuel du remboursement de suite l'argent versé et en me mettant à votre lieu et place. Vous pouvez me dire : mais pourquoi ne l'avez-vous pas fait, quand David vous le proposait ? Je réponds : C'était à des conditions onéreuses qu'on à modifiées depuis, et d'ailleurs vous comprenez que je ne pouvais, en attendant tous mes fonds d'un ami, ne pas le consulter en cette occasion.

En remettant cet ouvrage dans mes mains, croyez bien que vous ne nuisez en rien à David, et à moi vous me rendez service sous ce rapport qu'il peut m'être très nuisible qu'on m'enlève un ouvrage qui peut être à succès, pour ne me laisser que ceux sur lesquels la perte est assurée d'avance,

J'ai tellement cru à la conclusion de cette affaire entre David et moi, que j'ai acheté à la même époque pour une somme versée comptant les droits d'auteur de Méry, pour les paroles, et voyez si ma position ne serait pas fâcheuse autant que bizarre, moi, Editeur de musique d'avoir la propriété des paroles et non celle de la musique. L'effet moral de la chose serait d'autant plus mauvais pour moi, qu'on penserait que c'est pour l'acheter ou que j'ai perdu la confiance de David.

Mr Arlès m'a parlé de manière à me faire croire que s'il était sûr que je devais bénéficier seul sur l'affaire, il me ferait la faveur de me le céder plutôt, mais que mon associé y aurait aussi part ; qu'ainsi donc, il vaut mieux que ce soit David qui le gagne. En ce cas, il peut agir suivant son inspiration, car je n'ai point d'associé mais seulement des commanditaires qui n'ont rien à recevoir de moi que l'intérêt égal de leur capital.

Maintenant je vous ai tout fait connaître. Je parle avec sincérité et sans vouloir en rien vous influencer. Vous me connaissez, vous savez donc si je mérite vos sympathies. Moi aussi j'ai lutté comme David, et je lutte encore. J'ai cru que je pouvais compter sur mes amis et sur les amis de David. Je ne pense pas avoir démérité de vous tous, aussi j'espère que vous ne voudrez pas tromper mon espoir. Vous avez été toujours bon pour moi. J'attends donc une réponse favorable à cette demande.

Dans cet espoir, veuillez bien me croire toujours
votre dévoué et très affectionné serviteur.
SYLVAIN St ETIENNE.
Paris 10 8*bre* 1854.



F. DAVID AU PERE ENFANTIN (1)

[1843-1855.]

Cher père,

un de mes amis d'Aix m'adresse M. Morret pour que je lui donne une lettre d'instruction auprès de vous. Je vous l'adresse donc, et ce sera à lui à vous formuler ce qu'il desire.

a vous d'ame.
feiicien David

Samedi
185

Cher pere,

Je suis allé vous voir ce matin et je ne vous ai pas trouvé. Je voulais vous dire que j'irai vous prendre lundi a 4 ½ pour aller ensemble chez Boisselot (2), comme c'était convenu. La soirée de Trio n'a pu avoir lieu. deux des artistes ont dû partir plutôt (*sic*) que je ne croyais. nous avons remis cela au retour de Ritter (3)

a Lundi. je vous embrasse tendrement.
félicien David

[1845]

j'ai répondu a Arlès sur sa bonne offre et je l'ai acceptée de même cœur qu'il me l'a faite. J'aurai demain probablement le consentement des collaborateurs.

a vous cher père, et tout de cœur.

felicien David

(1) Ms. 7710.
(2) Théodore Ritter le pianiste.
(3) Xavier Boisselot, de Marseille.

SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (1)

Cher père,

Je ne vous envoie jamais mes feuilletons, je ne les fais pas même voir à David. Je connais son indifférence pour tout ce qu'on dit de lui en bien ou en mal dans la presse. Seulement je suis bien aise que vous sachiez que je suis toujours sur la brèche, ne manquant jamais de rompre une lance pour son talent ou sa personne. Pour peu que le sujet me le permette, je rappelle, sachant qu'il n'est que trop enclin à se faire oublier, lui-même, qu'il est l'espoir de notre génération moderne, et qu'il rêve d'autres succès moins éphémères que ceux de certains auteurs à la mode que je n'ai pas besoin de vous nommer.

Si vos importantes occupations vous permettaient de jeter un coup d'œil sur cet article vous en comprendriez certains passages où les allusions sont assez faciles d'ailleurs à saisir. Mais j'appelle surtout votre attention sur l'endroit où il est question de la reprise du *pré-aux-Clercs*. Dans les réflexions qui suivent une citation d'un de mes précédents articles, vous comprendrez aisément qu'il est question de la future reprise de la *Perle du Brésil*. A ce sujet, je vous dirai que vous aviez raison et que David a consenti (sans consulter ses amis comme toujours) à accorder deux ans à M. Perrin pour la reprise de la *Perle du Brésil*. Son excuse est que si son ouvrage réussit au Théâtre Lyrique, Mr Perrin n'attendra pas deux ans pour le reprendre à l'opéra comique, je n'admets pas tout à fait cela ; mais enfin il vaut toujours mieux cet engagement dans deux ans que rien.

Pour en revenir à mon feuilleton qui, vous le voyez, est tout à fait de la disposition de David et de ses œuvres, je ne regrette qu'une chose, c'est qu'il ne soit pas écrit dans un journal ayant les lecteurs du *Constitutionnel*, du *Moniteur* ou du *Siècle*. J'avais fait il y a quelque temps des démarches auprès de ce dernier journal, et notre ami Louis Jourdan m'avait même donné un bon coup de main. Desnoyers m'avait parfaitement accueilli et j'avais beaucoup de chance pour être admis dans cette feuille quand Desnoyers a marié sa fille et a donné pour dot à son gendre son feuilleton. Il est très fâcheux qu'il ne lui [ait] pas donné en même temps son esprit, car vraiment le nouveau feuilletoniste n'est guère à la hauteur d'un de nos premiers journaux politiques.

C'est égal, *la vérité* ne va pas mal, elle est dans les mains d'un homme fort et puissant comme finance (il est fâcheux qu'il soit prêtre) et en attendant il y a toujours moyen de faire encore là quelque bien, et de servir l'art et les véritables artistes. Toutefois si jamais vous trouvez le moyen

(1) Ms. 7779.

(2) Perrin avait reçu et mis en répétition au Théâtre Lyrique, *le Dernier Amour*, sur un livret de Méry, utilisant les morceaux que David avait composés pour le *Jugement dernier*, à la Porte-Saint-Martin. La tentative n'eut pas de suite, dit Azevedo, et *le Dernier Amour* fut représenté à l'Opéra sous le titre d'*Herculanum* en 1859.

de me faire arriver, à une tribune d'où ma voix pût porter plus haut et plus loin, je vous en serais très reconnaissant.

En attendant l'avantage de vous voir, ce qui sera bientôt, veuillez recevoir, cher père, la nouvelle assurance de tous les sentiments de

votre dévoué serviteur

SYLVAIN St ÉTIENNE.

Paris le 18 *janvier* 1855.



SYLVAIN SAINT-ETIENNE AU PERE ENFANTIN (1)

..... Vous savez peut-être déjà que David va diriger une partie des grands concerts qui vont avoir lieu du 15 au 25 dans le local de l'Exposition. Cette fois il n'y aura pas à perdre au moins de l'argent. David doit recevoir une somme fixe et assurée de deux mille francs. Il y aura 1000 musiciens à chaque concert. Berlioz en conduira un même nombre que David qui fera exécuter des fragments de *Colomb*, *le Désert*, *Moïse*, et deux scènes nouvelles dont une intitulée *Hymne à la paix universelle*.

Je pense que vous viendrez à Paris pour entendre cela ; mais j'espère bien aussi qu'à cette époque, je serai de retour de Marseille. J'ai envie de partir d'ici le 30 ou 31. Je voudrais bien savoir si vous serez encore à Lyon à cause du projet que j'ai à vous laisser.

Recevez, cher père, l'assurance de mon sincère dévouement

SYLVAIN St-ETIENNE

Paris le 27 *8bre* 1855.

Adresse : Monsieur
Monsieur P. Enfantin
Rue de Bourbon N° 18
A Lyon
(Rhône).

(1) Ms. 7779.



PIERRE SECHIARI

Croquis d'album inédit
de Ch. LÉANDRE

F. DAVID AU PERE ENFANTIN (1)

1er *janvier* 1857.

Cher père,

Quand venez vous à Paris ? Votre arrivée ici est attendue avec la plus grande impatience. Voici pourquoi : un ancien élève de l'école de Grignon, riche agriculteur de l'Orne, et recemment emmené (*sic*) à notre foi, a trouvé un procédé pour dessécher et fertiliser les marais. L'expérience a été faite chez lui, avec des résultats inespérés. Il veut vous apporter sa découverte pour la plus grande glorification de notre foi.

Mr Darclé n'est pas un rêveur. C'est un homme sérieux et pratique et il est en mesure de montrer les travaux qu'il a excuté dans ses propriétés. Il ne parle de rien moins que d'un nombre indéfini de millions à réaliser dans peu d'années. Je suis bien impatient de savoir ce que vous penserez de si belles choses. Quant à M. Darclé, il voudrait vous parler dès demain, tant il est enthousiasmé de pouvoir vous offrir le fruit de ses travaux. Quel bonheur si l'année 1857 commençait avec des espérances si belles pour l'avenir.

Je n'ai pas besoin de vous dire, cher père, que je vous embrasse avec toute la tendresse de mon cœur.

felicien David.

[184..- 185.. ?]

Cher père,

Arlès m'a-t-il définitivement fermé son crédit ? je me trouve aujourd'hui à la tête de 2 50. c'est peu réjouissant, comme vous voyez. je n'ai pas encore reçu de réponse de Lumley (2). Il paraît qu'il se cache à tous les yeux et personne ne peut le voir.

a vous,

felicien David

[1861].

Cher père, je me suis engagé pour lundi, ne sachant pas que vous désiriez m'inviter pour ce jour-là. Maintenant je ne serai libre que vendredi prochain.

A vous toujours,

félicien David

[Paris, 1854]

Cher père,

Madame Banderali, la veuve du chanteur de ce nom, que j'ai beaucoup connu, m'a prié de vous demander votre protection pour son frère,

(1) Ms. 7710.

(2) Impresario directeur de Covent-Garden à Londres.

(3) Banderali, célèbre protesseur de chant (1789-1849). L'affaire des *Eaux de Lyon* date de 1854.

Mr Cajani qui se trouve à Lyon. Mr Cajani, homme très distingué, au dire de sa sœur, voudrait trouver un emploi dans les *Eaux de Lyon*. Si vous vouliez le recevoir et juger par vous même de son mérite, vous rendriez service à une femme distinguée et qui mérite qu'on s'intéresse à elle et puis à chacun suivant sa capacité et la possibilité de placement.

Je ne puis vous demander davantage. J'espère vous embrasser bientôt.



A NEREE DESARBRE, SECRETAIRE DE L'OPERA (1)

[1859].

Mon cher Desarbre,

Voulez vous remettre à la personne que j'envoie la loge que je vous ai demandée pour aujourd'hui mercredi.

Votre bien dévoué.

felicien David



F. DAVID AU PERE ENFANTIN (2)

[*Paris, janvier* 185 ?].

Nous sommes en train Paulin (3) et moi d'organiser 5 matinées musicales publiques chez Erard, de 15 en 15 jours, le programme porterait : séance de musique ancienne et moderne ; bien entendu que je serais le principal moderne. nous passerions en revue toute ma musique de chambre, y compris des fragments de mes oratorios. nous aurions quintetti, duos, et chœurs. Nous commencerions le 1er février. votre arrivée nous serait bien utile pour pousser à l'abonnement ; car nous aurons pas mal de frais.

A vous, cher père, j'embrasse Arthur, Arlès et toute la famille.

(1) Ms. 7710. Nérée Desarbre (1822-18...); vaudevilliste, secrétaire de l'Opéra en 1856; auteur de *Sept ans à l'Opéra* (1864). Ce billet date de l'époque des représentations d'*Herculanum*.

(2) Ms. 7710.

(3) Paulin Talabot sans doute.



A ARLES-DUFOUR

[1864].

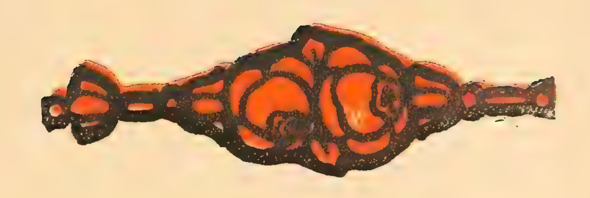
Mon cher Arlès,

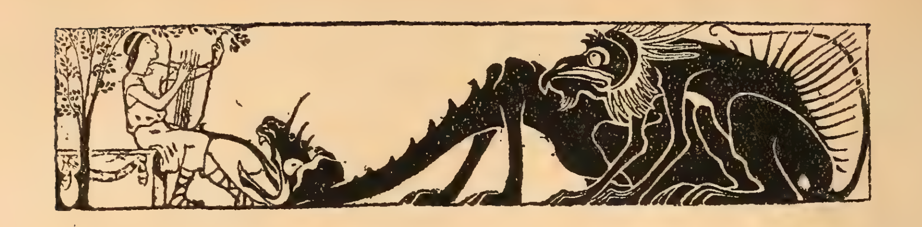
je compte partir pour les Eaux bonnes lundi prochain. Vous savez que la vie y est extrêmement chère et elle le sera encore plus cette année à cause de la présence de l'imperatrice. Je ne pourrai pas m'en tirer a moins de 1.200. je compte sur votre bonne amitié.

tout a vous de cœur.

felicien David

J.-G. PRODHOMME.





LE MOIS

LES GRANDS CONCERTS

CONCERTS COLONNE.

La plus importante des nouveautés que M. Colonne a inscrite sur ses programmes est incontestablement la symphonie en *ut mineur* de M. Eug. Cools qui obtint le dernier prix Crescent concurremment avec celle de M. Guy Ropartz exécutée récemment au Conservatoire.

Au début de notre Siècle et avec les tendances actuelles qui règnent dans le monde de la musique cette œuvre apparait comme bizarre. Ecrite il y a cinquante ans elle eût été un chef d'œuvre, aujourd'hui elle nous parait rétrograde. Ses qualités nombreuses et indéniables nous laissent froids et ne peuvent plus nous émouvoir. D'une forme très beethovénienne, elle ne manque ni de noblesse ni de grandeur et encore moins de savoir-faire. Cependant son style souvent pompeux, emprunté, nous dit l'auteur, au style des chorals variés, ses harmonies sans hardiesse, son orchestration si sobre, sont loin de notre sensibilité moderne et de nos besoins esthétiques. Dédaigneuse des trouvailles de Franck ou de d'Indy dans le domaine de la symphonie, l'œuvre de M. Cools s'avère plus

comme l'œuvre d'un élève de certains conservatoires allemands soumis à la douce contemplation de l'œuvre de Mendelssohn que comme celle d'un élève de Fauré.

En même temps M. Colonne nous redonnait la *Sinfonia Domestica* de R. Strauss pour laquelle je m'aperçois avoir été injuste l'an dernier. C'est là réellement un chef d'œuvre, tout y est force, vouloir, passion, la vie y circule intense et se parant d'une parure toute de joyaux rutilants et superbes. Son action sur les sens est aussi forte que celle qu'elle exerce sur le cœur et ses séductions la font aimer chaque fois davantage.

Par deux fois le piano triomphe en soliste, salle du Châtelet. Mlle Lucie Caffaret, premier prix en 1905, y remporte un vrai triomphe en se jouant des difficultés que Liszt amoncelle dans sa transcription de la *Fantaisie & Fugue en* sol *mineur* de Bach. Mlle Caffaret, mignonne enfant de treize ans, a montré dans l'interprétation de cette œuvre une sorte de génie du piano. Simplement elle rythma la fugue avec une netteté que peu d'organistes très réputés possèdent, tira de son piano des effets de sonorités exquises et soutint sans faiblir le choc des formidables accords que Liszt écrivit pour ses formidables mains. Ce fut stupéfiant et superbe.

Par contre un soliste étranger et de très grand talent, M. Hugo Becker, a dû regretter d'avoir voulu nous faire goûter les délices plutôt cachées d'un *Concerstuck* pour violoncelle de E. Von Donahny. Celui-ci, fort connu en Allemagne et en Autriche, ne peut nous paraître, d'après cette œuvre, qu'un compositeur aussi amateur des vieilles formules qu'il est possible. Sans cesse renaissant, ce concerto plein de traits ou d'arpèges sans signification et de mélodies sans souffle, a provoqué celui des siffleurs, d'où altercations, cris et discours de M. Colonne. Celui-ci très justement a réclamé pour le très grand talent et la qualité d'étranger de M. Becker un accueil moins cruel et n'a pas eu grand peine à se tailler un petit succès d'orateur. Il est dommage certes de laisser croire à M. Becker que nous sommes un peuple de goujats, mais il serait encore plus grave de lui laisser croire que nous pouvons admirer une œuvre dans laquelle il n'y a rien, si ce n'est un prétexte à ses qualités de violoncelliste.

Je suis heureux de signaler le très grand succès du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* qui fut bissé d'enthousiasme et

étonné de constater quel accueil plutôt froid fut fait à *Une barque sur l'Océan* de M. Ravel. Cette dernière œuvre, transcription pour l'orchestre d'un des *Miroirs*, n'a pas moins que celui-ci, le même souci de la recherche patiente, du raffinement sincère. Cependant elle ne m'a pas paru rendre sous sa nouvelle forme toutes les rutilances dont Ricardo Viñès savait la parer dans son écriture primitive. J'avouerai même que j'en fûs quelque peu désorienté et que le charme n'opéra plus comme maintes fois déjà.

Les deux pièces en canon de M. Th. Dubois étaient pour le moins inutiles : elles ont tout au moins permis d'aligner sur le programme une foule d'épithètes à la louange du cidevant Directeur du Conservatoire, membre de l'Institut.

Après quelques nouveautés, M. Colonne éprouve l'impérieux besoin de revenir à un programme plus sûr comme résultat et il nous offre *Pugno* dans le *concerto en* la *mineur* de Mozart et les *Djinns* de C. Franck. Cette dernière œuvre offrait seule quelque intérêt car elle est une de celles où Franck a le plus sacrifié à la forme moderne du poème symphonique et ce, sous l'influence de Liszt.

Après cette musique, et la fougueuse *Symphonie espagnole* de Lalo où le sympathique violon-solo M. Touche, remporta un très grand et très légitime succès, le *Désert* de Félicien David parut d'une fadeur sans égale. Il y a soixante-dix ans cette œuvre parut peut-être d'un exotisme rare, mais aujourd'hui il est cruel d'être condamné à pareille audition. Le *Désert* est maintenant une vieille tapisserie dont les couleurs fanées et pâlies et les larges trous ne peuvent que nous faire regretter une exhibition inopportune.

Ch. CHAMBELLAN.





MUSIQUE NOUVELLE

MAURICE RAVEL

Le *Cercle musical* consacrait son concert du 22 février aux œuvres de Maurice Ravel, coupées, en guise d'intermède, de la *Sérénade* de Beethoven pour flûte, violon et alto ; ceci afin de nous montrer sans doute combien nous sommes loin des innocentes variations chères à nos grands-pères ; art d'enjolivement, musique en dentelles dont Beethoven d'ailleurs ne fut pas long à se lasser. J'écrivais dernièrement que les *Histoires Naturelles* sont à mon sens l'œuvre où se manifestent le mieux la personnalité de Maurice Ravel, sa vision particulière de la nature, et cette faculté de noter de subtiles nuances sonores dont une bonne fée lui a fait le précieux don. Cette impression se confirme aujourd'hui, après comparaison. Il y a dans le *Quatuor* des pages d'une fraîcheur exquise et un accent de jeunesse que l'on aime : mais l'œuvre n'est pas construite sur un plan qui lui soit propre, et le retour périodique de l'idée première, destiné à en assurer l'unité, semble par endroits un artifice. Quand aux morceaux de piano (*Pavane, Jeux d'eaux, Miroirs*), ils sont d'une technique prodigieuse et d'une couleur rare ; mais ici encore tout n'est pas d'une seule venue : et l'on sent parfois un peu de surcharge ornementale. C'est pourquoi je n'ai jamais pu m'élever, au sujet de ces œuvres, jusqu'aux

cîmes d'enthousiasme où quelques-uns de nos amis parvenaient d'un bond ; même la magie de Ricardo Viñes ne suffisait pas toujours pour me tenir sous le charme et conjurer ce petit, tout petit soupçon d'arbitraire, qui surgit de temps à autre, et qui gêne. Je m'intéresse trop à Maurice Ravel, je sais trop ce qu'il peut faire pour notre musique, et je connais trop sa conscience et sa probité artistique pour hésiter un seul instant à lui donner mon opinion tout entière, aujourd'hui surtout que je puis trouver dans sa dernière œuvre tout ce qui manquait aux précédentes : la construction claire et l'étroite liaison de toutes les parties, la sobriété d'un style toujours exactement expressif et, principe et raison de tout cela, une inspiration toujours soutenue, une émotion partout présente. Emotion acérée d'une pointe d'ironie sans doute, mais c'est par là justement qu'elle convient si éminemment à un homme qui, à l'instar de Jules Renard, son poète, restera toujours un observateur. Il ne faut pas croire, comme certains semblent faire, que l'emportement des passions et la fougue romantique soient toujours la marque de la sincérité. Il en est de plus d'une sorte : les larmes sont sincères ici, et ailleurs c'est le sourire. Tel se livre tout entier par quelques mots calmes et réfléchis, qui mentirait s'il se répandait en bruyants transports.

La pensée de Maurice Ravel est naturellement avisée, pénétrante, et disposée à s'amuser de ce qui l'émeut. Un farfadet moqueur habite en son esprit et chante en agitant ses grelots en sourdine : car il découvre d'un seul coup d'œil le comique imprévu et comme la secrète grimace enfermée en toute chose. Et cette légère ironie, loin de diminuer l'émotion, l'avive au contraire et la rend plus poignante ; rien qui approche plus des larmes qu'un tel sourire, qui après tout est celui de Cervantes et de Dickens avant d'appartenir à Jules Renard, à Courteline ou à Tristan Bernard. Maurice Ravel est un musicien humoriste ; tel il est né, et je m'explique maintenant pourquoi j'ai toujours préféré le « dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille » que nous montrent les *Jeux d'Eaux* ou le bouffon amoureux qui chante son *Alborada* dans les *Miroirs*, à ce rien d'affectation sentimentale qui dépare, à mon goût, la *Pavane* ou la *Vallée des Cloches*. Un tel homme n'est plus complètement lui-même lorsqu'il cesse de railler à la dérobée... Et voilà justement pourquoi les *Histoires Naturelles* sont une œuvre accom-

plie, et unique autant que la rencontre de deux pensées aussi bien accordées ensemble. Et quelle tendresse exquise apparaît sous le voile transparent du sourire ! Quelle sollicitude délicate pour le grillon, « insecte nègre », si petit et si craintif ! Quelle grâce pure, celle du cygne qui « glisse sur le bassin comme un traîneau blanc, de nuage en nuage » Entendez-vous la fuite molle de l'eau qu'il écarte et pousse devant lui ? Et quels caressants accords enveloppent le martin-pêcheur posé « comme une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige ! » Le paon lui-même, malgré sa démarche ridiculement fière, devient attendrissant en son illusion d'éternelles fiançailles ; et comment en vouloir à la pintade de ses mauvaises farces, où elle met tant d'esprit ? A quand maintenant les *Mouches d'eau*, ou la *Famille d'arbres*, ou les *Chauves-Souris*, ou tant d'autres chefs-d'œuvre d'observation et de subtile poésie, auquels le musicien saura conférer une vie et un mouvement dont la littérature est incapable ?

On sait qu'un certain nombre d'auditeurs peu perméables à l'ironie s'étaient sentis offensés par les *Histoires Naturelles* lorsqu'elles furent exécutées à la Société Nationale. Il y a en effet, même en France, des gens avec qui il est dangereux d'avoir de l'esprit. Se souvenant sans doute que « les sots sont ici bas pour nos petits plaisirs », ils entendent nous vendre chèrement des joies qu'ils se savent en mesure de nous donner; qu'un rire s'élève, les voilà sur la défensive; et si l'on se moque, ce ne peut être que d'eux-mêmes. L'un de ces chevaliers du ridicule crut même devoir coucher ses griefs par écrit : il cria gravement à la mystification, et annonça en un langage féodal son intention de combattre « sans merci » une forme d'art qui lui semblait une insulte à sa dignité personnelle ; tout cela dans un journal qui mêle agréablement l'anathème à la réclame, et demandait peu après à Maurice Ravel la permission de reproduire sa photographie avec notice élogieuse. Au Cercle musical, les auditeurs de cette espèce faisaient défaut : sans doute avaient-ils réfléchi qu'il ne s'agissait point d'eux en tout cela, puisqu'il n'y était question que d'un paon, d'une pintade, d'une dinde et de quelques oisons ; et que si C. Saint-Saëns avait fait figurer les *Pianistes* en son *Carnaval des Animaux*, ni Jules Renard ni Maurice Ravel n'avaient songé à écrire l'*Histoire naturelle* des *Sérieux*. Ce fut très sagement

fait. Il est toujours très désagréable de voir se fâcher tout rouge un homme à qui l'on n'avait point songé.

Le concert se terminait par la première audition d'une *Introduction et allegro* pour harpe et petit orchestre. Œuvre de circonstance, sans doute. L'idée est très jolie, un peu dans le goût de la *Sonatine*, et les deux instruments à vent, flûte et clarinette, se marient délicieusement avec le quatuor. Mais c'est le rôle de la harpe que je n'ai pas très nettement saisi. L'exécution y fut pour quelque chose sans doute : l'instrument à pédales était mal accordé, et Mlle Micheline Kahn a eu le tort de nous asséner en bourrasque des *glissando* dont on pouvait tirer un meilleur parti. Il n'en reste pas moins que la partie de harpe consiste surtout en traits; la virtuosité, en soi, n'est pas un mal, je le sais ; encore faut-il qu'elle ait une signification. Il m'a semblé que le morceau gagnerait plus qu'il ne perdrait si la harpe en était absente. Mais encore une fois il se peut qu'une interprétation sèche m'ait induit en erreur. Et puis les *Histoires Naturelles* sont là, qui font pâlir Ravel devant Ravel.

LOUIS LALOY.



UN OPERA NOUVEAU DE RIMSKI-KORSAKOF.

Le nouvel opéra du maître russe, représenté au Théâtre Marie, à St-Pétersbourg, les 7/20 février dernier, a pour titre *Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Févronia*. C'est un opéra russe dans toute la force du terme, puisqu'il s'inspire d'un vieux récit national : protégée de Dieu, la ville de Kitège serait devenue invisible devant l'invasion des Tartares qui ne découvrirent à sa place qu'un lac aux eaux claires. M. V. I. Bielski, auteur des paroles, a su fort ingénieusement unir cette histoire à celle de la vierge Févronia Mouromska, qui devient ainsi une sorte de sainte Geneviève slave, et illumine tout le drame des rayons de sa pureté. A côté d'elle, l'ivrogne et brutal Grichka Kouterma représente les puissances du mal..

Jamais la musique russe n'avait produit une œuvre conçue dans le même esprit que cet opéra. C'est une nouvelle route qui s'ouvre, ce sont de nouveaux horizons qui apparaissent. Auteur et compositeur se rendent bien compte d'ailleurs de la hardiesse de leur tentative, et l'un et l'autre a cru devoir s'en expliquer. M. Bielski reconnaît que l'on pourra reprocher à son poème de manquer d'action dramatique en plus d'une de ses parties, mais c'est qu'il l'a voulu ainsi. Et M. Rimski-Korsakof veut que l'on considère son opéra comme une œuvre avant tout musicale. « La nécessité du mouvement dramatique, fait remarquer le premier, est sujette à discussion, car la liaison des sentiments et la logique de leur progrès n'est certainement pas un principe d'unité moins légitime. » Et le second ne s'est pas occupé de réaliser « des exclamations dramatiques, des chuchotements ou un bruit de paroles, mais un chant vraiment mélodique et expressif ». Il ajoute que « dans les moments lyriques les acteurs qui se trouvent sur la scène et ne chantent pas n'ont pas le droit de détourner l'attention de l'auditeur par leur jeu et leurs mouvements superflus. »

La théorie exposée en ces lignes ne manque certainement pas de fondement logique, et l'on a parfaitement le droit de se libérer des conventions de l'opéra pour essayer une forme nouvelle d'art dramatique. Remarquons d'ailleurs que dès 1783 l'érudit historien Forkel signalait la possibilité de transformer l'oratorio et formait le projet de ce qu'il nomme un « oratorio d'action » (*handelndes Oratorium*), c'est à-dire accompagné d'une réalisation matérielle. Haendel avait envue quel que chose de semblable lorsqu'il rêvait de transporter ses oratorios à la scène, ce qu'il eût fait sans doute, sans l'interdiction de l'autorité ecclésiastique. L'« opéra spirituel » dont Antoine Rubinstein conçut l'idée n'est autre, lui aussi, qu'un oratorio mis en scène. Mais il n'y a rien de commun entre les tentatives de Rubinstein et la musique russe, si bien que notre art ne possédait pas encore d'oratorio national, et Rimski-Korsakof est le premier à nous avoir donné une composition de ce genre dont l'inspiration soit entièrement et absolument russe.

Son œuvre, qui n'est pas sans analogie, pour la conception, avec la *Légende de Sainte-Elisabeth* de Liszt, donne une remarquable impression de paix et de sérénité. Le personnage de Fevronia, en sa beauté surnaturelle, a été peint avec amour par

le compositeur. Par malheur cette douceur imperturbable, cette soumission sans réserve à la destinée lui communiquent une monotonie qu'on ne pouvait guère éviter. Mais l'accent est si profondément sincère, que l'on devient clément à ce défaut : car on partage la pieuse conviction de l'auteur et sa foi mystique.

Grichka, qui fait contraste avec cette figure d'icône, est d'abord un ivrogne insouciant et jovial, à qui le compositeur donne une physionomie bien nationale. L'invasion des Tartares, la crainte de la mort et de la damnation, le son qui le poursuit des cloches de Kitège lui donnent à penser; si bien qu'il finit par perdre la raison. Ici Rimski-Korsakof n'a réussi qu'en partie. Il y a de la force et de la sincérité dans la scène où Grichka court à la prière ; sa terreur aux mots : « *Le démon hideux te regarde* » agit sur les nerfs, la scène de sa libération est émouvante, et sa chanson folle est d'un réalisme saisissant ; mais l'ensemble du personnage manque de caractère. On sent que le compositeur a été guidé par son esprit et non par son cœur. Moussorgski nous aurait donné un autre Grichka. Au contraire, l'amour du jeune prince Vsiévolod est fort heureusement décrit ; sa phrase « *Si je ne t'aime pas* » et son duo avec Fevronia, par exemple, sont des inspirations touchantes au plus haut degré. Enfin certains épisodes symphoniques sont fort beaux, et la scène à la cathédrale touche au sublime. Car ici tout vient du cœur, et, quelle que soit la complication de l'écriture, chaque note est expressive et parlante.

Somme toute, malgré quelques imperfections et quelques longueurs regrettables, ce nouvel ouvrage témoigne une fois de plus de la puissance créatrice et de l'activité infatigable de ce *chantre* des jours antiques : Rimski-Korsakof.

N.-D. BERNSTEIN.

Traduit par LOUIS LALOY.



SOCIETE NATIONALE. — En somme, beaucoup à louer dans le dernier concert de la Nationale ; pourtant pas les *Petits métiers campagnards* de C. Guillon, d'une insignifiance absolue unanimement reconnue.

Des *Heures dolentes* de G. Dupont, M. Colonne nous avait fait entendre les pièces qui me semblent les moins bien venues : je n'ai guère apprécié, il y a quelques mois, *Epigraphe*, — *Le soir tombe dans la chambre*, — *Des enfants jouent dans le jardin*, — *Nuit blanche*, — *Hallucinations*, en dépit de l'ingéniosité de l'écriture et de la puissance de l'orchestration ; en revanche j'ai fort goûté, salle Pleyel, la paix lumineuse enguirlandée de cloches cristallines de l'*Après-midi de Dimanche*, le chatoiement des arpèges de *Une amie est venue avec des fleurs* et la poésie à la Rodenbach de *Calme*.

La sonate pour piano et violon de Bertelin fut jouée par MM. Dumesnil et Enesco : œuvre terne, exécution éblouissante. Jamais la technique d'Enesco ne m'a semblé plus personnelle et, je l'avoue, plus bizarre Mais, à mesure qu'il s'écarte des méthodes classiques, il semble que son talent d'exécutant devienne de plus en plus prodigieux. J'ai infiniment regretté que de fâcheux malentendus m'aient empêché d'assister aux récitals que le grand artiste a donnés il y a quelques jours : j'aurais adressé à M. Enesco de vives critiques au sujet de la composition de ses programmes : je sais combien il est purement, profondément musicien ; et pourtant il a fait au public amateur de prestidigitations et de jongleries, cette concession de jouer du Paganini après du Haendel, du Wieniawsky après du Leclair. Rien ne saurait excuser chez l'auteur de la belle symphonie que Colonne va, dit-on, nous redonner, de pareilles complaisances. Enesco a écrit une sonate pour piano et violon incontestablement plus musicale que des œuvres injouables comme le *Moto perpetuo*, la *Polonaise*, et autres casse-cous chers au Conservatoire. Des artistes, et non des moindres, les frères Thibaut, par exemple, exécutent avec le plus grand succès cette sonate dans leurs récitals, et nous souhaiterions vivement qu'Enesco nous eut joué hier une œuvre d'Enesco.

Ç'a toujours été le but et la gloire de la *Société Nationale* de nous révéler, en même temps que de jeunes compositeurs, des exécutants quasi-inconnus la veille, et qui affrontent pour leurs débuts le public le plus impartial mais aussi le plus

averti qui soit : il a fait chaud accueil au beau quintette de A. de Castillon et surtout à son interprétation. Le quatuor Lefeuve a donné de cette œuvre une exécution complètement adéquate ; l'homogénéité, rare vertu pour un aussi jeune groupement d'artistes, fut parfaite, et les quatre instruments sonnèrent avec la fusion et l'unité des meilleurs quatuors.

Louis Régis.





CONCERTS HISTORIQUES

CONCERT EN L'HONNEUR DE CLAUDE LEJEUNE
(15 février).

Le vieux maître de Valenciennes doit sa résurrection d'entre les oubliés à cet apôtre d'art enthousiaste autant que raffiné qu'on nomme M. Henry Expert. C'est un tard venu que Claude Lejeune, l'un des derniers qui aient su tisser ensemble quatre, cinq et six voix toutes expressives et chantantes ; cette forme d'art, assouplie par le labeur des générations, enrichie de toutes les trouvailles d'un siècle ingénieux, devenue aussi libre et légère aussi fouillée, et ciselée, et parée et fleuronnée, et subtilement fantasque et somptueusement coquette que les plus flamboyantes architectures du style ogival finissant, cette forme allait disparaître sans retour, vaincue par la nudité d'un style nouveau, que l'on croyait imité de l'antique.

Avec elle disparut la gloire de ceux qui l'avaient illustrée, et si le nom de *Claudin* se rencontre encore, à côté de celui d'*Orlando* (Roland de Lassus), jusqu'au début du XVIIIe siècle, il est clair que ce n'est là qu'un nom. Les œuvres ne sont plus jamais exécutées, on en sait à peine l'existence. C'est M. Expert qui nous a fait connaître, dans sa monumentale collection des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, le *Printemps*

de Cl. Lejeune, où le savant musicien s'essaie à restaurer les rythmes antiques selon le vœu de Baïf, et son *Dodécachorde* où il compose en chacun des douze modes à qui Glarean venait de donner droit de cité. Musique recherchée certes, mais fraîche et vive avant tout, sans rien qui sente l'effort et la peine, d'un tour aisé, élégant et dégagé, dont la grâce mélodique et la netteté d'harmonie semblent souvent dépasser l'époque de beaucoup, et annoncer l'âge moderne. Il n'est pas surprenant qu'une telle musique ait eu le pouvoir d'enflammer un artiste comme M. Thennysen, maître sculpteur, à l'initiaitve de qui nous devons la solennité du 15 février.

Ce ne fut point un festival ; le nom de Lejeune ne figurait pas seul au programme, mais aussi ceux de ses prédécesseurs Josquin des Prés, Pierre de la Rue et Clément Janequin, et de ses contemporains Roland de Lassus et François Regnart : ainsi pouvait-on replacer l'œuvre en son milieu véritable, et mieux en apprécier les mérites personnels. Les chœurs, fournis par l'Ecole de chant choral et dirigés par M. Henry Expert, ont été corrects, animés, et le plus souvent expressifs : ils ont bien fait sentir, en particulier, la joyeuse verdeur des chansons de La Rue et de Janequin (*Ma mère, hélas, mariez-moi*, et *Ce mois de mai*), la grâce ironique de la chanson de Roland de Lassus (*Quand un mari vient du dehors*). Par une innovation fort heureuse, et qui est bien dans l'esprit de la Renaissance, des danses avaient été jointes au concert ; d'abord, des danses du temps, une pavane, sur une musique chantée et rythmée au tambourin que les curieux trouveront notée dans l'*Orchesographie* de Jehan Tabourot (1589) ; des basses-danses, branles, tourdions et gaillardes, sur diverses musiques du temps, exécutées par un délicieux petit orchestre à vent (flûte, clarinette, cor anglais et clarinette basse) qui représentait fort bien les flûtes, doucines, hautbois et saquebouttes, si chers à nos ancêtres ; une légère discordance lui donnait même des sonorités de vieil orgue ou régale qui m'ont paru très évocatrices. Je dois dire que je n'ai pas très exactement retrouvé les « révérences, branles, simples, doubles et reprises » de la basse danse, ni les graves allées et venues de la pavane, ni les sauts et entrechats variés de la gaillarde. Mais les costumes étaient gracieux, et les mouvements bien exécutés ; c'est déjà beaucoup, si l'on songe que par suite de plusieurs

défections inattendues, tout dut être réglé en trois jours. Il reste maintenant à débarrasser ces nobles danses de ce faux air de quadrille dont l'Opéra revêt aujourd'hui tout ce qu'il touche.

La dernière partie du concert comprenait des musiques mesurées à l'antique de Claude Lejeune et de du Caurroy, sur des rythmes exquis, mis en valeur par des danses. Nous savons en effet que les réformateurs de la poésie et de la musique française, qui rêvaient une véritable renaissance de l'art antique, voulaient aussi associer les beaux gestes aux mélodies et aux vers mesurés. Mais ici la danse, n'étant plus une danse de mouvement, doit traduire le sentiment général de la musique et du poème. Le sentiment général, et non le détail matériel, selon la ridicule coutume de l'Opéra. C'est ainsi que l'autre soir encore, le poète ayant comparé sa belle à une fleur qu'il veut cueillir, mais en vain, cela ne manqua point : l'une des deux danseuses en chemisette antique de se baisser aussitôt, pour cueillir sur le parquet une fleur imaginaire et la respirer avec délices. Ce sont là, je le sais, gestes imposés par la tradition, et l'une des jeunes artistes à qui on avait confié l'interprètation de ces danses antiques, Mlle Kerval, m'a paru avoir toute l'intelligence et le talent personnel nécessaires pour secouer ce joug absurde. La danse n'est pas une mimique, elle est une musique du corps, qui a ,tout comme la musique des sons, des correspondances mystérieuses avec nos sentiments. D'ailleurs la vertu d'une belle œuvre est telle, que déjà le spectacle n'avait plus rien de commun avec ce que l'on voit d'ordinaire à l'Opéra. Il reste un dernier effort à faire, afin de restituer à la danse sa vraie noblesse, ou pour mieux dire sa vraie nature. Et je sais qu'il sera accompli.

La soirée a été fort belle, et les chaleureux commentaires de M. Henry Expert n'ont point paru exagérés, devant les fortes et fraîches musiques qu'ils recommandaient à notre admiration : l'admiration n'a pas manqué, et nous souhaitons le prompt retour de telles fêtes de tous les sens.

Louis Laloy.



IIe CONCERT DE MUSIQUE FRANÇAISE HISTORIQUE

L'annonce d'une séance de *Musique française historique* avait dû effrayer beaucoup de gens, car malgré les affiches qui couvraient les murs, il n'y avait pas foule à la *Schola cantorum* pour applaudir le magnifique concert organisé par M. Bordes. Il est vraiment affligeant de constater cette défiance du public à l'égard de tout ce qui n'est pas consacré par de multiples auditions. Des œuvres justement célèbres, mais rebattues, attirent toujours la foule, désireuse d'admirer en toute sécurité, cependant que les rares essais tentés pour produire au jour des auteurs anciens, mal connus, mais souvent de la plus haute valeur, n'obtiennent que peu de succès. Nous n'en féliciterons que plus chaudement M. Bordes de ne pas se laisser décourager par cette indifférence dont il finira certainement par triompher.

Lors du premier concert de *Musique française historique* le 22 décembre 1905, il m'avait été donné d'entendre la splendide cantate de Clérambault : *Orphée.* J'avais été séduit par les mélodies gracieuses, expressives et poignantes, le récitatif souple et coloré, l'harmonie raffinée, riche en modulations hardies et en dissonances délicates, enfin par les délicieux effets d'instrumentation. Disposant d'un orchestre des plus rudimentaires — flûte, violons, viole de gambe et clavecin, — Clérambault marie les timbres de ces divers instruments avec un rare bonheur et trouve à chaque instant des combinaisons nouvelles. La cantate de chambre : *Héro et Léandre*, exécutée au concert du 6 février m'a semblé quelque peu inférieure à la précédente. A vrai dire on y retrouve les qualités ordinaires de Clérambault, la grâce et la largeur mélodique, la recherche dans l'harmonie et l'instrumentation, mais on les retrouve atténuées et comme voilées. Cette cantate n'est pas inspirée par le souffle puissant et lyrique qui animait Orphée, elle est loin d'en atteindre la parfaite beauté. On y trouve néanmoins de jolis airs tendres ou douloureux d'une forme très italienne. Il faut remarquer toutefois chez Clérambault le souci de ne pas s'abandonner absolument à l'imitation des procédés italiens : ainsi il ne se permet les roulades que sur les mots où elles sont admises par les théoriciens contemporains.

La « symphonie » qui soutient la voix est le plus souvent

construite sur des thèmes sans aucun rapport avec le chant et garde son individualité. Enfin le récitatif m'a paru particulièrement original : plus musical que celui de Lully il annonce celui de Rameau.

Quelque soit l'intérêt qu'offre Clérambault, il paraît petit à côté de Marc-Antoine Charpentier. Ce maître fut incompris de la plupart de ses contemporains qui le trouvaient « excessif », « outré », et le traitaient d'« Italien » avec le mépris qui était de mise sous le grand Roi pour tous ceux qui avaient le mauvais goût de s'affranchir de la réserve majestueuse et guindée où ils auraient dû se renfermer. De fait ses œuvres brûlantes et passionnées semblent baignées par le soleil d'Italie. — L'histoire de la Madeleine devait d'ailleurs convenir particulièrement à son génie mystique et sensuel, car on a de lui plusieurs œuvres sur ce sujet. — On connait dans les *Histoires sacrées* l'admirable dialogue de la Madeleine et du Christ. — Le motet *Magdalena lugens* à voix seule avec symphonie est une des plus belles inspirations du maître. La mélodie souverainement expressive suit constamment le sens des paroles, tour à tour plaintive, déchirante, débordante d'amour mystique, elle nous trouble et nous ravit. Lorsqu'après les cris de douleur que lui arrache le souvenir des tortures de la Passion, la Madeleine reprend l'hymne d'amour : *O amor meus, cor et delicium*, elle semble défaillir et se pâmer en une extase divine... et l'on songe à la Sainte-Thérèse du Bernin ! — Comme il est naturel dans une œuvre destinée à l'Eglise, on y chercherait vainement des effets d'instrumentation recherchée. L'orgue et la basse continue suffisent à accompagner le récit et les violons n'entrent en scène que pour les ritournelles ou dans les passages particulièrement expressifs ; ils contribuent alors puissamment à faire ressortir la beauté de la ligne mélodique par leurs chants passionnés qui ne se confondent jamais avec la partie vocale.

Le motet à trois voix *O amor, o bonitas, o charitas !* est animé du même souffle d'ardent mysticisme. Il donne une impression de plénitude, de puissance et de richesse incomparable. Les voix y sont traitées avec une ingéniosité et une délicatesse infinie : elles se fuient, s'attirent et se confondent en de suaves sonorités.

Il y avait aussi la première audition d'une tort belle sonate de Leclair pour deux violons, basse continue et clavecin.

J'en ai très vivement goûté la grâce un peu compassée et la majestueuse simplicité. Il est curieux de remarquer combien en général Leclair est resté français dans ses œuvres bien que n'ayant guère devant les yeux que des modèles italiens. On sait quel rôle prépondérant jouèrent les violonistes français dans la diffusion de l'esprit italien et combien ils s'inspirèrent des œuvres des grands maîtres d'Italie et surtout de Corelli Tandis que Leclair garde une majesté et une solennité très. française, François Du Val, dont on exécutait une ravissante sonate pour violon et clavecin, subit absolument l'influence de l'Italie. Sa sonate abonde en raffinements mélodiques, harmoniques et rythmiques qu'on chercherait en vain chez Leclair. Son art, plus délicat et plus précieux, manifeste des tendances toutes différentes. Sa mélodie tour a tour prenante et caressante ou gracieuse et spirituelle m'a délicieusement charmé.

M. Guilmant joua, avec la perfection à laquelle il nous a accoutumés, différentes pièces d'orgue d'un haut intérêt ; on chanta du Lully : on joua du Rameau... Quant à l'interprétation, si je n'en ai pas encore parlé, c'est qu'elle n'eut rien de très saillant. Ce fut très suffisamment joué et la beauté des œuvres aidant les interprètes furent très applaudis.

Mme La Mare chanta avec émotion et intelligence le motet *Magdalena lugens*. — et M. Lefeuve joua très joliment la Sonate de Du Val. J'ai déploré l'absence d'un clavecin que le piano s'évertua bien vainement à vouloir remplacer. Je fais des vœux pour que M. Bordes s'en procure un lors de la prochaine séance qui aura lieu, nous dit-on, au mois d'avril et sera consacrée à la musique de chambre. Puisse-t-elle nous réserver d'aussi agréables surprises que celle-ci !

Henry de Busne



SCHOLA CANTORUM.

Profitant d'une reprise d'*Iphigénie en Tauride*, M. d'Indy nous a donné d'importants fragments d'*Iphigénie en Aulide*. Cette œuvre évidemment intéressante m'a amené à de bien tristes constatations.

La froideur, le poncif et le conventionnel montrent leur squelette et les airs cousus par des récitatifs sont froids comme les vers qui les inspirèrent. Je profane, dira-t-on, d'immortels chefs d'œuvres ? je ne sais. J'ai perdu la foi en des mythes qui ne me frappent plus et je ne puis sortir de mon indifférence à l'égard de ce que je ne puis plus comprendre.

Il serait cependant également injuste de ne pas dire le succès de Mlles de la Rouvière et Pironnay et cruel d'insister sur le sort des autres chanteurs.

Ch. CHAMPELLAN.



Au cours d'un intéressant Concert de musique ancienne et moderne, Mlle Blanche Selva et L. Revel nous ont fait entendre une magnifique sonate en *sol* majeur pour viole de gambe et clavecin de Bach. Je dois dire que j'ai trouvé Mlle Selva très inférieure à ce qu'elle nous a habitués à attendre d'elle au piano. Elle semblait peu à son aise sur le clavecin et son jeu s'en ressentait ; je l'ai trouvé terne et quelque peu confus. Elle reprit heureusement possession de tous ses moyens, un instant après, et, joua magistralement le *Poème des montagnes* : elle fut acclamée. J'ai trouvé également M. Revel beaucoup plus maître de son violoncelle que de sa viole de gambe. Mlle Sylla chanta l'air de la *Passion suivant St. Jean* avec une voix puissante et pathétique, mais négligea de nous faire part des paroles. L'exécution des chœurs de Chausson et de M. Raugel laissa fort à désirer, mais malgré cette tache, ce fut une fort belle soirée qui se termina triomphalement par le trio de Vincent d'Indy.

HENRY DE BUSNE.



SOCIETE BACH.

Ces messieurs et dames du chœur ayant tous été atteints en même temps de la fâcheuse grippe, et tous guéris, par une coïncidence admirable, le jour de la répétition générale, il

en est résulté un bouleversement du programme, M. Bret s'étant ému de leur insuffisance flagrante ; il en est résulté également que M. George Walter, l'exellent ténor dont j'ai dit du bien ici même, fut mis à forte contribution avec les cinq *Geistliche Lieder*, la cantate *Sie werden aus Saba Kommen*, l'air de ténor de la cantate *Ihr werdet weinen und heulen*, et la cantate pour ténor solo *Ich armer Mensch* ; et son talent fut tel, qu'on ne s'aperçut pas du peu de variété que présentait le programme : pour faire équilibre à cette pléthore de musique vocale, le seul concerto brandebourgeois pour deux cors, trois hautbois, basson, violon principal et orchestre. Prétendait-on par là nous faire mieux goûter cette œuvre qui se passe fort bien de tels artifices, ou bien, plutôt, M. Bret craint il pour son orchestre des tâches trop délicates ? Il est de fait que le concerto en question s'est trouvé fort incommodé et malmené par les coups d'archet fantaisistes de quelques jeunes gens.

Sans revenir sur une remarque déjà faite, je pense qu'il serait possible de nous rappeler à peu de frais combien l'œuvre instrumentale de Bach est immense et admirable ; j'en sais qui ouïraient volontiers une sonate pour violon seul, voire même les six, ou bien encore quelque fugue de grand orgue Est-il vraiment besoin d'aller bien loin chercher les virtuoses, et n'est-ce pas en France, n'est-ce pas à Paris que se trouvent les meilleurs disciples du maître Guilmant et du père Franck ? Un ancien élève du Conservatoire de Boston nous disait hier encore combien la France a acquis de prestige chez les étrangers pour son merveilleux développement musical actuel, et combien le Conservatoire de là-bas, avec ses instruments aux mécanismes parfaits, est pauvre d'élèves et de maîtres. Cependant que Guilmant, déifié par les musiciens américains, forme sur l'affreux deux-claviers du Conservatoire des élèves comme les Vierne, les Joseph Bonnet et d'autres encore.

LOUIS RÉGIS.



LE QUATUOR PARENT.

Après les très modernes séances du Salon d'Automne et les quatre belles soirées du Cycle Franck à la *Schola Cantorum*, la nouvelle saison du Quatuor Parent s'est brillamment ouverte à l'Æolian le vendredi soir 4 janvier 1907, à l'heure plus *militaire* que jamais, par un hommage fidèle à la mémoire de Chausson.

Le programme de l'année 1907 est un vrai *menu* d'amoureux d'art : nouvel effort pour concilier plus délicatement que jamais les intérêts particuliers de l'école française la plus contemporaine avec les intérêts généraux du grand art consacré. Cette fois, la part est égale entre Beethoven, dont le cycle inaugure son deuxième hiver, et nos modernes plus ou moins issus du maître César Franck : six séances pour l'un, six pour tous les autres. D'importantes premières auditions nous recommandent les noms de Mlle Germaine Corbin, de MM. Edmond Malherbe et Canteloube de Malaret. Enfin, après une superbe soirée beethovénienne, la troisième séance, du 18 janvier, fut essentiellement moderne et promettait la délicieuse angoisse d'une bataille avec le second quatuor inédit de Malherbe, encadré par le récent trio de Magnard et l'un des plus authentiques chefs-d'œuvre de César Franck, daté de 1884, *Prélude, choral et fugue*, où s'est surpassée Mlle Marthe Dron, de plus en plus remarquable, après avoir été la pianiste justement acclamée de l'*Appassionata* centenaire et toujours jeune de 1806. Or, la musique a fait des progrès... en difficulté, depuis Beethoven et même depuis Franck.

Ironie de l'histoire de l'Art ! Ce quatuor révolutionnaire est... un envoi de Rome. Et pour mettre encore plus d'ironie dans une citation, le programme du 18 janvier 1907 donnait cet extrait du *Journal Officiel* du 20 octobre 1901, où la « section musicale » de l'Institut juge ainsi la partition de son lauréat : « M. Malherbe envoie un quatuor pour instruments à cordes. « Il n'a épargné ni son temps ni sa peine ; mais on se prend « à regretter qu'il ait été si laborieux. Dans cette longue com- « position, les quatre instruments ne cessent de s'escrimer « simultanément, sans que l'un d'eux se repose jamais, fût-ce « l'espace d'une demi-mesure. Il en résulte un déluge d'accords

« non seulement dissonants, mais discordants. L'exécution « d'une telle œuvre, *en admettant qu'elle fût possible*, serait un « supplice pour les exécutants et pour les auditeurs ». L'Institut seul a le privilège de juger d'emblée de pareils ouvrages..... Une seconde audition ne serait pas superflue pour apprécier ce compliqué quatuor en *mi majeur*. Le début de l'adagio saisit par une atmosphère nocturne et grandiose avant sa conquête par l'imperturbable contrepoint qui règne sur les deux temps vifs, comme dans les poèmes symphoniques du même jeune auteur sous la bourrasque assez *straussienne* de son orchestre : l'*Amour profane et l'Amour sacré*, d'après Titien; *Le Jugement de Pâris*, d'après Baudry (car ce musicien compose *d'après* les peintres, comme Fantin-Latour peignait *d'après* les musiciens). J'ignore le Boecklin inspirateur de ce finale techniquement sans pareil au monde : une fugue à quatre parties, en doubles croches, sous chacune desquelles se pose une harmonie différente ! Paganini s'avouerait vaincu ; mais comme, à côté, la polyphonie sentimentale de César Franck, et l'envolée chevaleresque du trio de Magnard, et même la savante fierté du second quatuor de Vincent d'Indy paraissent lumineuses !

De l'aveu même de l'auteur, ses interprètes, après quinze répétitions et trois mois d'études, escomptaient courageusement ce que le « prix de Rome » Claude Debussy nomme, avec son impertinence cavalière, « un accueil plutôt pommes-cuites »... Mais, d'abord désarçonné, puis emporté par tant de science, le public a salué, par deux magnifiques rappels, la magnanime eurythmie du Quatuor Parent et la loyale intransigeance de son fondateur, qui lutte pour la jeunesse musicale depuis dix-sept hivers.

Les bravos, d'ailleurs, ne se fourvoyaient point : car la splendide cohésion des quatre archets de MM. Parent, Loiseau, Vieux et Fournier s'est, à son tour, surpassée dans ce labyrinthe inédit, comme elle avait étincelé, huit soirs plus tôt, d'un éclat de première grandeur dans l'inspiration, vraiment *géniale* celle-là, du neuvième quatuor beethovénien.

RAYMOND BOUYER.



EN PROVINCE

LYON

Le programme de l'audition donnée le 17 février par la « Société des Grands Concerts » comportait la suite de *Namouna*, de Lalo, le poème symphonique *Mort et transfiguration*, de R. Strauss, et la 7e *symphonie*, en *la*, de Beethoven.

L'orchestre dirigé par M. Witkowski ne possède pas encore toute l'honogénéité désirable pour interpréter parfaitement les œuvres du maître de Bonn ; il faudrait moins de confusion dans les traits des violons, une sonorité plus limpide aux instruments à vent, et surtout des mouvements moins vifs dans les allegros. Par contre, l'exécution du poème de R. Strauss fut très colorée et couverte d'applaudissements.

M. Lemaire, ténor, a chanté avec un excellent style la *IVe Béatitude*, de C. Franck, et le chant du concours des *Maîtres Chanteurs*, de Wagner. Ce dernier morceau, qu'il conviendrait de laisser à la scène, aurait pu être avantageusement remplacé, à notre avis, par un fragment de cantate classique.



La « Société lyonnaise de musique ancienne » a donné le 18 février une séance fort intéressante. Un public de dilettanti a goûté tout le charme et toute la poésie des œuvres des maîtres du XVIIIe siécle portées au programme et interprétées sur les instruments pour lesquels elles ont été écrites : la *Sonate à trois* (clavecin, violon et viole de gambe), de J.-M. Leclair ; l'*Air tendre* et le *Menuet* (quinton, viole d'amour et viole de gambe), de Marin Marais ; le *concerto* pour violoncelle de Ph. Em. Bach ; le *concerto* en *ré mineur* pour violon, de Tartini, et le *concerto en sol mineur* pour clavecin, de J.-S, Bach.

On a fait un succès mérité à MM. Amédée Reuchsel (cla-

vecin), Maurice Reuchsel (violon et quinton), Arthur Ticier (viole de gambe et violoncelle) et J.-M. Bay (viole d'amour), quatre professeurs très réputés à Lyon.

Des fragments d'*Alceste*, de Lully, et du *Messie*, de Haendel, ont été traduits d'une fort belle voix par Mlle Serve.

Au début de la séance, le violoniste Maurice Reuchsel, membre de la Société Internationale de musique, a fait une causerie documentée sur le style syllabique et le récitatif dans l'œuvre de Lully.



LE HAVRE

La ferveur artistique du *Cercle de l'Art Moderne*, au Havre, qui récemment se manifestait en faisant entendre pour la première fois dans cette ville le quatuor de Debussy, et, grâce au prestigieux talent de Ricardo Viñes, des pièces de Debussy, Séverac, Ravel, Albeniz, vient de consacrer son second grand grand concert le 20 février à l'œuvre d'Ernest Chausson.

La gloire d'Ernest Chausson garde l'aspect de sa vie de douceur discrète et noble : elle s'accroît peu à peu des hommages de ceux qui viennent à considérer en même temps que le groupe franckiste, les préludes de notre musique française actuelle. Son élévation et sa délicatesse garderont son œuvre d'être populaire avant que d'être classique : cela est proche.

L'hommage d'un concert entièrement consacré à ses œuvres vient de lui être ainsi, pour la première fois, je crois, rendu par une ville de province française.

Camille Mauclair que le maître aima et dont il illustra des poèmes fut prié de parler de l'homme et de son œuvre, en préambule au concert.

Il en dit avec une sobre et juste émotion la grandeur discrète et la singulière modestie, l'incroyable bonté et ce bonheur qu'Ernest Chausson envisageait avec une religieuse inquiétude et qu'en un seul instant brutal la mort effaça pour confier à notre admirative pitié une œuvre, par son inachèvement, rendue plus émouvante encore. Camille Mauclair définit avec excellence, le sens, la place de cette œuvre, les conditions qui la déterminèrent et surtout le rôle considérable qu'Ernest Chausson conserve dans l'histoire du lied moderne : comment

sa forte et profonde culture, son amour de la beauté sous les formes picturales et littéraires, sa curiosité pénétrante qui l'attirait vers un Redon, vers un Carrière, aussi bien que vers un Moréas ou un Mæterlinck, alors qu'on les raillait encore, son goût de l'expression ardente et retenue tout ensemble le devaient conduire à affectionner la forme du lied à l'heure où elle ne faisait même que de se laisser prévoir.

Ce concert comprenait six des plus beaux lieders d'Ernest Chausson, les inoubliables *Heures* et les *Couronnes* sur les poèmes de Mauclair : *Apaisement* où s'enclot musicalement toute l'essence de la poésie verlainienne ; l'adorable *Nocturne* : dans la *Forêt du Charme et de l'enchantement*, sur les paroles de Moréas : enfin la *Chanson Perpétuelle* sans laquelle un hommage à Chausson ne se pourrait rendre, puisqu'elle est peut-être avec le *Quatuor* en *la* majeur la plus puissante expression du génie propre du musicien.

Mlle Hélène M. Luquiens dont l'art fut ici à mainte reprise équitablement loué, assumait le périlleux honneur de restituer aux auditeurs ce charme et cet enchantement ; sa voix remarquablement souple et pure et une plus rare et profonde intelligence de l'interprétation du lied moderne permirent, authentique et émouvante, cette restitution.

Ricardo Viñes évoqua le *Paysage* mystérieux et mélancolique dont la suavité douloureuse un peu nous pénétra au contact de ses doigts magiciens : puis il décrivit délicieusement les *Quelques Danses* avec cette délicatesse précise et cette finesse d'expression qui en font le plus admirable interprète de « la musique de tout à l'heure ».

Le quatuor en *la* majeur concluait de son architecture hautement spirituelle, cet hommage. Exprimé par Ricardo Viñes, par MM. Willaume, Macon et Feuillard, qui déjà l'ayant au Havre exécuté en novembre, méritèrent l'approbative demande d'une seconde audition, ce chef d'œuvre énonça tout son sens de pureté, de sensibilité et de puissance, et, consacrant ce quatuor d'artistes ainsi formé comme l'un des plus précieux et des plus rares de ce temps, il magnifia le plus hautement la grandeur d'une œuvre qui tire son enviable gloire de sa noblesse d'âme et de sa pureté discrète et recueillie.

G. JEAN AUBRY.

BEZIERS.

Le Comité d'organisation du concours de musique qui doit avoir lieu à Béziers, sous les auspices de la municipalité, les 19 et 20 mai prochain, avait sollicité Camille Saint-Saëns de présider le Jury. Il vient de recevoir du Maître qui se trouve en ce moment au Caire, une lettre l'informant qu'il accepte avec plaisir la présidence effective du concours Musical de Béziers.

De grandes réjouissances figureront au programme du concours musical et seront destinées à fêter dignement la présence du Maître à Béziers les 19 et 20 mai.

M. Camille Saint-Saëns sera assisté, au Jury du concours, de MM. Charles Lévadé, Max d'Ollone et Henri Rabaud, tous trois premiers prix de Rome.

Le concours de Béziers aura donc un retentissement considérable. Les adhésions des musiques et chorales françaises et étrangères affluent de toutes parts.

Le Comité tient le règlement à la disposition des sociétés qui en feront la demande au secrétaire général, à l'Hôtel de Ville de Béziers.





LES SAISONS DE LONDRES

PRÉLUDE, CONCERT ET FUGUE

Rien ne ressemble plus à une saison de Londres qu'une autre saison de Londres. Que le soleil de juin dore les verdures de Hyde Park ou que les brouillards de février enveloppent les maisons grises d'une ouate plus grise encore, les omnibus automobiles n'en sillonnent pas moins Piccadilly, dérangeant de leur placide parcours les hommes-sandwiches qui portent sur leur dos le nom et la destinée d'innombrables virtuoses. Un assassin imprévu peut bien terminer brutalement les jours de Mr. Whiteley, un tremblement de terre laisser sans abri les habitants de la Jamaïque, rien, rien n'endiguera le flot toujours montant des concerts. Aussi bien, les auditeurs, augmentant avec eux, « suivent la foule », tout est pour le mieux.

Je crois d'ailleurs qu'il faut noter, comme un signe des temps, cet empressement du public anglais à écouter de la musique, bonne ou mauvaise. Car il ne distingue pas très bien, ce public. Il applaudit indifféremment d'informes *Ballad Concerts*, des fragments de *Musical Comedies*, des concertos de Brahms, des productions de Mr. Percy Grainger, les séances Classiques de M. Henry J. Wood et les représentations wagnériennes de Covent-Garden. Tant de bonne volonté est louable, encore qu'incompréhensible. Un moindre éclectisme ahurirait un critique, un acrobate musical, même un enfant prodige n'ayant pas encore atteint l'âge de raison. J'imagine qu'on doit attribuer ce zèle à un sens du devoir un peu particulier, à un désir aigu de faire *the right thing* en même temps qu'à un appréciable souci de s'instruire.

Le souci de s'instruire, voilà la question : un spectateur anglais suivra sur son programe avec attention, lira depuis la notice biographique sur Beethoven jusqu'au dernier mot de l'argument de la *Vie d'un héros*, consciencieusement. Tandis que si, à Paris, vous voyez le public commencer de tourner nonchalemment des pages, les parcourir des yeux, c'est une preuvre certaine que le concert le fatigue et que son attention s'en va dimunendo. Parfaitement. Voilà bien sur quoi comptent les maisons de commerce qui paient fort cher des annonces dans les programmes de nos séances dominicales. Souvent arrive-t-il, qu'après un poème symphonique particulièrement pénible, dès le lundi matin, la jolie Madame X... se précipite visiter les fourrures de la maison Dax ou demander des renseignements sur le nouveau corset Hygeia, le seul rationel. Ainsi la musique dite sérieuse rapporte-t-elle aux classes commerciales parisiennes. Mais à Londres, on ne va pas au Queen's hall pour s'amuser, ni pour s'ennuyer, on y travaille loyalement. Ce n'est pas plus un jeu qu'un match de foot-ball.



J'ai dit que, en dépit du thermomètre, les différentes saisons diffèrent peu ; à Covent-Garden par exemple je vois de grandes similitudes entre les représentations de juin-juillet et les actuelles. Jadis Dr. Richter y dirigeait le *Ring*, *Tristan*, les *Maîtres Chanteurs*, et des mains aristocratiques y applaudissaient des artistes tels que Mme Ternina, Mme Raunay, Van Rooy, Herr Conrad, Herr Lieban; aujourd'hui la troupe allemande commandée par Van Dyck nous offre des chanteurs comme von Kranas, Marie Brema, Litvinne, Mme Ackté dans les *Maîtres Chanteurs*, *Tristan*, le *Ring*, conduits tantôt par Nikisch, tantôt par Ysaye.

Cependant, ne nous y trompons pas, ce n'est pas « *la* saison » Certaines règles d'étiquette féminine, mieux que tout, le prouvent ; on ne remarque ni bijoux de famille, ni diadèmes, ni colliers de diamants, réservés pour des soirs de gala, opéras italiens ou « Melba nights » mieux éclairés que les représentations wagnériennes. Quelques perles tout au plus et des fleurs dans les cheveux suffisent à Wagner et à ces dames. La jeune duchesse de Westminster a donné l'exemple. Voilà fixé un point d'histoire d'une incomparable importance. Attendons

sans impatience la réouverture printanière du Royal Opéra de Covent-Garden.

*
* *

Les séances continuent. Hans Richter triomphe au Queen's Hall avec un programme bayreuthien (1) et le *Thus spake Zarathustra* devenu quasi populaire à Londres ; et Mr. Edouard Colonne traverse le détroit pour venir conduire la « Philarmonic Society », et du Berlioz.

Et des théâtres nouveaux s'ouvrent et ne font pas faillite ; et les anciens de désemplissent pas. Voilà plus d'un an que Mr. George Alexander joue *His house in order* et qu'au Comedy Théatre *Raffles* par les soins de Mr. du Maurier continue de soustraire des bijoux avec les meilleures manières du monde. Mais au Garrick, Mr. Arthur Bourchier a caché les charmes de *Mr. Vanderveldt* sous les tragiques oripeaux de *Macbeth* avec un égal succès. Et comme il est regrettable que *The man from Blankley's* ne figure plus sur l'affiche du Haymarket Théatre. Rien ne remplacera cette parfaite comédie et l'on ne peut se souvenir sans amusement des étonnements de Mr. Charles Hawtrey, des brusqueries de Miss Fanny Brough, des robes si admirables de laideur bourgeoise exécutées par Mrs. Neville elle-même, de la mise en scène si bayswatérienne dans sa médiocrité dorée imaginée par Mr. Frédérick Harrisson.

Il est vrai que nous avons pour nous consoler Mr. Le Bargy dans le *Marquis de Priola* et même Coquelin aîné dans le *Voyage de Mr. Perrichon* et que l'on peut toujours relire avec fruit *Thore aud back*, si l'on tient à être documenté sur Bayswater, cette banlieue chère à Mr. Frank Richardson.

Et je me suis enfui ! J'ai quitté les brouillards. Sous les pins tièdes (ou qui devraient l'être) de Bournemouth qui abritèrent la rêverie de Verlaine et le diabète de Cornelius Herz, je me repose, écoutant la musique du vent et de la mer, « tableau de voyage » on dirait signé d'Indy, et celle de cloches uniques au monde qui se lancent à toute volée, au crépuscule, dans d'interminables concertos.

(1) Unique occasion d'entendre et de comparer deux dissemblables interprétations d'une œuvre, l'Ouverture du *Vaisseau Fantôme*, conduite par M. Nikisch à Covent Garden avec une fougue et des oppositions curieuses et brusques, interprétation romantique que la mèche de ce chef d'orchestre faisait prévoir et la façon admirable, grave et impitoyable, d'un tragique de drame grec (la terreur et la pitié), dont Richter dirige cette page.

Dans cette campagne calme je n'ai pas une minute à moi, parce que tout y prend une importance exceptionnelle. Je lis consciencieusement dans les journaux du matin dès qu'arrivés, les réflexions prudes et prudhommesques qu'inspirent à un critique de Londres l'interdiction de *Salomé* à l'Opéra de New-York. J'apprends avec émoi que la prose d'Oscar Wilde prend un relief non prévu et cynique jointe aux harmonies véhémentes et passionnées de Richard Strauss, que la musique qui souligne le célèbre « Je baiserai tes lèvres, Jokanan ! » s'avère positivement indécente. De l'indécence musicale, la pire de toutes, et dans un sujet biblique encore, on frémirait à moins. Je frémis, puis je me calme et vais inspecter un thermomètre obstiné qu'une audition de *Salomé* ferait monter, sans doute. Et j'ai tout juste le temps, avant le lunch, de surveiller les ouvriers qui construisent le long de la mer successive une nouvelle promenade, *mes* ouvriers. Car là, je deviens propriétaire convaincu et mon importance s'accroit ; la terre et l'eau m'appartiennent comme ces oiseaux blancs et gris dont j'ignore le nom, qui volent au dessus des vagues et s'y plongent, puis viennent se dégourdir les pattes sur le sable d'un air irrésolu et incohérent. Je leur fais signe et ils s'en vont. Un orgue de Barbarie joue *The Belle of New-York* avec une vulgarité qui me rappelle *Louise* à Montmartre... Je m'attarde, je m'attarde et suis en retard pour le Concert des Winter Gardens. Quand j'y arrive enfin, l'orchestre joue le *God save the King* ; je salue, empli d'une immense fierté pour le *Mercure Musical* et moi-même. Ensuite seulement je comprends que l'hymne national annonçait la fin de la séance.

En vérité, je ne puis m'ennuyer un instant, et vraiment, je suis même surpris de trouver dans cette petite ville un orchestre aussi bon que celui des Winter Gardens, un chef comme Mr. Dan Godfrey, des solistes tels que Mme Teresa Careño, Harold Bauer, Gerardy, Mischa Elman. Aussi bien, je m'y habitue ; rien ne m'étonne plus, ni la qualité des acteurs du Théâtre Royal, ni l'annonce que Paderewski va venir opérer lui-même la semaine prochaine, ni les aperçus ingénieux développés par Mr. Reginald Turner sur Covent-Garden et le *Ring* dans son intéressant livre *Davray's affairs* que je lis le soir au coin du feu « illuminé par l'ardeur des charbons. »

MARCEL BOULESTIN.



COURRIER DE BRUXELLES

CONCERTS ISAYE

Le programme du 2e *Concert Isaye* ne comportait point d'œuvres inédites, mais trois compositions dès longtemps réputées : la *Symphonie en* la, de Beethoven, le *Chasseur Maudit*, de C. Franck et le premier tableau du 3e acte du *Crépuscule des Dieux*. Le *Chasseur Maudit* ressemble à ces mosaïques où tous les tons, voire les plus francs, possèdent le même éclat sans chaleur, harmonieux pourtant. La gamme des nuances est restreinte, sans effets inattendus ni vulgarité ; cordes, hautbois, cors s'expriment de leur façon la plus habituelle. Il y a loin de ce poème symphonique, correct et pâlot à la flamme qui anime les *Béatitudes* et *Rédemption*. En un pareil sujet, une teinte de Berliozisme eût pu trouver sa place. Le *premier tableau du 3e acte du Crépuscule des Dieux* forme en quelque sorte l'argument analytique de toute la tétralogie ; à ce titre, aucun autre extrait de l'œuvre wagnérienne ne souffre aussi peu de l'absence d'une réalisation théâtrale, si l'auditeur est au préalable familiarisé avec les péripéties de

l'action et les détails de mise en scène. M. *Van Dyck* fut le Siegfried bien disant que l'on sait et de plus un chanteur à voix claire et vibrante que l'on connaissait moins.

Nul ne sait comme M. Isaye composer un programme à la fois intéressant et varié. Son *Troisième Concert* en témoigne ; successivement furent exécutés : l'*Ouverture de Sakountala*, de Goldmark ; le *Concerto en ut majeur*, de Vivaldi ; la 9e *Symphonie* (*en ré mineur*), de Brückner ; le *Concerto en ré de* Brahms, l'*Ouverture de Léonore* (n°3). L'*Ouverture de Sakountala* est bâtie sur plusieurs thèmes méditatifs, guerriers ou joyeux, mais tous empreints d'une mélancolie quelque peu maussade, d'une neurasthénie souffreteuse. D'où la prenante unité qui émane de cette page. Elle est due pour autant au retour dn motif principal : cantilène alanguie du hautbois enroulant de sa courbe onduleuse la mélodie au rythme inverse des cordes graves, respectivement confiées à la péroraison, l'une au trombone et l'autre au cor anglais. Ce qui manque à cette composition d'harmonie riche, de cachet sévère, d'inspiration soutenue, c'est l'élan, la vaillance de l'esprit créateur ; on voudrait moins sentir l'application, la sage mesure ; les développements surviennent à leur heure, sans imprévu et sans hâte et cèdent la place après le temps qu'il est raisonnable de leur assigner.

La 9e *Symphonie d'Antoine Brückner* a surpris bien des auditeurs et de fait si l'esthétique de l'auteur se dégage de l'application surabondante qu'il réalise dans cette symphonie, le détail de l'exécution est irrégulier et déconcertant. On ne saurait, en vérité, conclure si l'on se trouve en présence d'un beau tempérament qui cherche sa voie ou d'un génie sur son déclin. La *Mort de Brûckner* avant l'achèvement de cette ultime composition ferait pencher pour la seconde hypothèse si les mêmes défauts ne se retrouvaient dans la première partie vraisemblablement terminée, au même titre que le *Scherzo*. L'œuvre, dans son ensemble, est un mélange d'originalité hardie et de fade imitation ; c'est l'adaptation à la symphonie des théories wagnériennes et l'utilisation moins louable des procédés wagnériens. Les quelques thèmes mélodieux qui formaient dans le type classique une trame serrée, facile à suivre dans toutes ses transformations, font ici place à un grand nombre de courts leit motiv à signification malaisément

discernable. En vain, l'esprit s'efforce à les rattacher par une affabulation dont l'absence le choque. Car les fréquentes affinités wagnériennes de cette musique lui rappelle imprudemment l'assistance féconde que se prêtent dans l'anneau de Niebelungen, poème et partition. Ces leit motiv s'entremêlent capricieusement, comme pour dépeindre la complexité de caractères ou d'événements qui nous échappent. Jusque dans l'orchestration la même influence se trahit ; on reconnaît à peine défigurés les gammes descendantes des violons de l'*Ouverture de Tannhauser*, les accords redoublés des cuivres de la Marche funèbre du *Crépuscule*, les harmonies du *Fenerzauber*, les crescendos annonciateurs des culminants éclats (*Tristan et Yseult*).

L'apport personnel du maître n'est point quantité négligeable comme on pourrait le craindre, dans cette œuvre touffue, l'excellent et le médiocre voisinent à tout moment, pénétrés d'une égale sincérité. Une science prodigieuse du contrepoint retient l'admiration jusqu'à voiler le vide que parfois elle recouvre ; de ci, de là, des trouvailles harmoniques de la plus savoureuse originalité récompensent l'oreille de sa longue patience. Dans l'instrumentation, les beautés de détail abondent, toutes marquées d'une virilité un peu âpre et fruste : pizzicati hargneux, rythmes brisés, différents chez les premiers et les deuxièmes violons, motifs distribués par notes séparées entre les unités d'une même catégorie de timbres.

Des trois mouvements dont se compose la *Symphonie*, les deux premiers se rapprochent par leur importance relative et leur allure générale de l'*Allegro* et du *Scherzo* classiques ; le premier, *Feierlich-Misterioso*, est développé librement en une paraphrase de proportions énormes, mais de façon peu mystérieuse — sauf peut-être quant aux intentions du compositeur. — De contours bien définis, avec les *Da Capo* traditionnels, conçus dans la manière étrange et rude que nous avons signalée, d'apparence plus soignée que les autres parties. Le *Scherzo* (Bewegt-Lebhaft) ne mérite que louanges et enthousiaste appréciation. Enfin l'*Adagio* (Sehrlangsam-Feierlich) est tourmenté, diffus et visiblement inachevé. Le goût du majestueux (Feierlich) n'est pas chez Brückner pure outrecuidance, mais l'inclination naturelle à son talent robuste. Il règne tout au long de son œuvre une tranquille assurance

dans l'effort, une volonté d'appliquer les principes choisis qui forcent le respect.

Entre Goldmark et Brückner, *Antonio Vivaldi*, dans la forme étroite du concerto primitif est l'auteur dont l'inspiration s'épanouit le plus librement. La faiblesse des moyens dont elle s'accommode avec tant d'aisance contraste avec la multiplicité des ressources à la disposition des contemporains. Et pourtant qu'ajouteraient les hardiesses harmoniques, la polyphonie moderne à ce *Concerto en ut majeur pour violon*, à la vivacité et l'esprit de l'allegro moderato, au sentimentatlisme déconfit, au chagrin doucement plaintif de l'andante doloroso — oh ! si peu douloureux — la pétulance gamine, la gaieté primesautière de l'allegro essai ? On joue rarement du Vivaldi ; aussi oublie-t-on bien souvent tout ce que Bach lui doit ; créateur d'une forme musicale dont l'illustre J.-Sébastien donna de si magnifiques exemples, le Vénitien ne mérite pas que pour cette raison d'attirer l'attention ; ses concertos, tout imprégnés du génie de sa race, valent par leurs qualités propres. M. Kreisler, assurément l'un des meilleurs violonistes actuels, les fit briller d'un vif éclat.

Il se tira de même à son honneur du *Concerto en ré* de Brahms, gigantesque machine de guerre qu'il aborde et enlève de haute lutte, avec une prestesse parfaite, une aisance d'archet et une limpidité de son sans égales. Le programme imprimé dénomme indulgemment possession de soi-même, renonciation à tout élan, la sécheresse du cœur, l'étroitesse de conception qui caractérisent cette œuvre. De multiples pages d'exercices, ressassés dans tous les soli, empruntés à une quelconque école de virtuosité, se succèdent sans le moindre effort de rajeunissement, avec la seule intention de savamment doser les difficultés. Grâces soient rendues à l'interprète d'avoir fait passer cette pilule amère.

Quel soulagement d'entendre ensuite la sublime ouverture de *Léonore*, si touchante et si inspirée. C'est que Beethoven est un génie humain, tandis que Brahms est avant tout germanique.

SCHOLA MUSICAL.

La Schola Musical verra sa première audition musicale à la glorification d'*Ernest Chausson*. Ce choix est à lui seul suffisamment démonstratif des tendances qu'elle entend suivre et des exemples qu'elle propose à ses adeptes. A l'abri de l'infatuation qu'inspire trop souvent à de jeunes cerveaux une sélection prématurée, garante d'une carrière facile ; détachés de la gloriole des consécrations officielles, les courageux acquerront la science indispensable à toute création artistique. Nous sommes trop reconnaissants à la maintenant glorieuse Schola Cantorum des services qu'elle a rendus à la musique pour ne pas souhaiter pareil succès à son émule bruxelloise. On ne pourrait trouver plus bel exemple d'indépendance et de conviction que l'œuvre de Chausson, dont furent extraits pour cette soirée le *quatuor avec piano*, le *Concert en ré majeur* pour violon solo, *quatuor à cordes et piano* et le *Cantique à l'Epouse*. L'enseignement de Franck a laissé une trace profonde sans étouffer l'individualité de l'élève. Le génie de tous deux a des accents religieux, chez le second plus panthéistes qu'orthodoxes. La Muse du disciple moins obstinément tournée vers le ciel, aime à s'épancher en méditations que traversent le doute, les espoirs et les angoisses. Un autre point commun rapproche Chausson de Vincent d'Indy : l'abondance des sources d'inspiration populaires. Témoin la *Chanson paysanne* du premier mouvement (animé du quatuor), exposée avec une ferveur d'intimité qu'interrompt l'agitation subséquente du même thême largement syncopé ; témoin encore la complainte émue du 3e mouvement (simple et sans hâte). Par contre l'idéalisme pur prédomine dans la 2e partie (très calme) et la 4e (animé).

Cette double tendance se retrouve dans le *Concert* : d'une part le genre quasi-espagnol du motif très animé et la Sicilienne d'harmonisation subtile ; de l'autre un monologue gros de perplexités mentales, suivi d'une mélopée funèbre sur un pénible accompagnement chromatique, qui enveloppe comme de voiles sombres le cœur meurtri. La grandeur et le charme de cet art furent rendus avec sollicitude et belle conviction : il faut louer surtout M. Chaumont de la chaleur qu'il a communiquée à l'ensemble.



DEUXIEME CONCERT POPULAIRE S. DUPUIS.

A part la 8e *Symphonie de Beethoven* — précieux tableau de chevalet où se délassait l'auteur des vastes fresques symphoniques — et nonobstant l'*Ouverture de la Grotte de Fingal*, l'une des œuvres les plus « léchées » de Mendelssohn, le grand attrait de la séance appartient sans conteste à *Mme Merten-Culp*. Grande voix au service d'une grande intelligence, organe pathétique et diction impeccable sont les fortes qualités de son talent. La jeunesse de *M. Kochansky* l'excuse à peine de nous avoir infligé le *Concerto pour violon de Tchaïkowsky*. Le romantisme de cet ouvrage, aussi bien tzigane qu'italien ou polonais échappe à l'analyse. Les thèmes, peu originaux, font songer à un Mendelssohn de contrebande ; les tutti semblent n'exister que pour laisser reposer le soliste. Ce concerto suivant la formule est la déplorable négation de toute préoccupation artistique. La *Fantaisie écossaise* de Max Bruch ne mérite que peu d'échapper à l'oubli ; des motifs populaires ont fourni les éléments de ce pot-pourri à un violoniste très au-courant des ressources de son instrument. M. Kochansky peut revendiquer la pureté du son, la netteté de l'exécution et le tempérament studieux. Souhaitons-lui d'en faire un meilleur emploi.

P. E. Gouge.





CHRONIQUE TCHÈQUE

M. JOSEF SUK ET SA SYMPHONIE « ASRAEL ».

Ce mois de février 1907 marquera dans les annales de la musique tchèque par les premières auditions aux concerts du Théâtre National de la IIe symphonie de M. Josef Suk. Elle est en *ut* mineur et porte à côté de son numéro cette indication entre parenthèses: *Asrael* op. 27. C'est une œuvre d'une puissance étonnante. L'avis de la critique est unanime. Comme le poème symphonique tchèque a culminé naguère avec le *Praga* du même M. Suk, la symphonie tchèque atteint des hauteurs auxquelles elle n'avait jamais prétendu avec cet *Asrael* dont tout, inspiration, proportion, orchestration dépasse incomparablement ce à quoi les maîtres de la génération précédente, Smetana, Dvorak, Fibich nous avaient accoutumés. Cette symphonie funèbre se place immédiatement auprès des grandes symphonies de Mahler et de Richard Strauss, auxquelles elle ne doit du reste rien. M. Suk est l'une des plus complètes et des plus pures individualités de notre temps. Dès ses premières œuvres, la musique de scène pour *Raduz et Mahulena*, il se démontrait lui-même sans alliage. Il fut le beau-fils de Dvorak, c'est vrai ; mais il n'en est pas le continuateur. Il marche à part de tout ce qui a été fait jusqu'ici en Bohème : c'est le Maître entier, complet, définitif que la nation tchèque n'osait même pas espérer après la pénible lutte de Smetana pour la musique nationale et le triomphe de celle-ci, grâce à Dvorak et Fibich,

dans des régions ou Brahms et Schubert n'étaient pas dépassés. La patrie tchèque peut-être désormais aussi fière de Josef Suk que la Bohème allemande de Gustave Mahler. A eux deux ils sont ce que l'Europe centrale à produit en musique de plus grand depuis Bruckner.

Quelle belle étude il y aurait à faire sur la musique moderne et la mort! Voici l'ère des classiques marches funèbres dépassée. Quand la mort aujourd'hui s'installe dans la symphonie, c'est comme dans la vie et non plus seulement en cortège décoratif que l'on regarde passer de la fenètre. Ce sont les profondeurs dernières de l'âme que le deuil atteint et les cris et les silences en lesquels il s'exprime nous poignent jusqu'aux moelles. Et que font-ils de nos nerfs, grand Dieu ! C'est le désespoir hystérique, convulsif, puis prostré, et la rébellion de tout l'être, et la rage de l'énergie à outrance qui étouffera la douleur dans les deux premiers mouvements de la V. de Mahler. Sa IIe avait été déjà tout entière consacrée à la mort en sa splendeur non pareille, et c'est à cette IIe qu'il faudra comparer la IIe de Suk le jour où j'en aurai le moyen.

Je tiens en effet à déclarer tout de suite que je ne vais rien dire de personnel sur la symphonie de M. Suk, je ne l'ai pas entendue, ni je n'ai la partition sous les yeux : le voyage de Munich à Prague se fait malaisément à tout propos et la partition n'est pas encore publiée. Comme d'autre part il est impossible de taire un tel évènement, j'en parle aujourd'hui en annonciation et non en analyste, d'après ma correspondance avec des amis dont je suis sûr et avec M. Suk lui-même, et d'après les meilleurs critiques tchèques, ceux de *NarodniListy*, de *Kuryr* et de *Zlata Praha*. Ajoutez à celà ma reconnaissance de l'œuvre précédant de M. Suk. J'espère que ces déclarations paraîtront garanties suffisantes pour que j'assume cette fois-ci le simple rôle de trucheman de l'opinion de l'élite tchèque. Je n'ai pas plus coutume que Dvorak de *bluffer*, ni d'avancer ce dont je ne suis pas sûr. Et si je dis par exemple que Dvorak n'avait pas lu la Villemarqué, c'est une affirmation que je me fais fort de prouver par la liste des lectures d'un brave homme *qui ne lisait beaucoup qu'en tchèque, et d'autre, rien qu'un peu en allemand*. Or la Villemarqué est-il traduit? Car j'imagine qu'il s'agit de ces *chants des bardes celtiques* publiés par la maison Didier, et qui étaient parfaitement introuvables voici

une dizaine d'années quand je les ai moi-même cherchés Sont-ils aujourd'hui réédités ? Ce serait un peu tard pour Dvorak ; du reste qu'il s'agisse de cela ou d'autre chose, comme des recueils de Bourgault-Ducoudray et de Balakiref — je ne sais rien de ceux de Rimski-Korsakof. — nous allons être renseigné, car j'ai posé péremptoirement la question aux enfants de Dvorak de grands jeunes gens dont le cadet est agé de vingt-cinq ans et qui voudront bien nous renseigner en dépit de toute logique interdisant la preuve des faits négatifs, j'espère publier mon questionnaire à la famille Dvorak et ses réponses au prochain numéro. D'autre part, quand je donne un renseignement incomplet momentanément je préviens une fois pour toutes que je ne cherche pas à le déguiser : je présente le complément d'information quand il est parvenu. Ce n'est peut-être pas aussi élégant que trancher de haut à tort et à travers. Mais avant tout faut-il apporter dans une chronique des faits et des faits exacts. Les appréciations viennent ensuite, et encore les faut-il assez réfléchies pour s'éviter des palinodies telles qu'écrire à un mois d'intervalle : « *l'œvre de Dvorak ne révèle ni une nature vibrante d'artiste, ni un tempérament créateur* » puis, « Dvorak a donné une note d'art *très personnelle*... ; ses danses et ses quatuors nous paraissent *très expressifs et très originaux*, et cela nous suffit pour reconnaître *tout l'intêret* qui s'attache à ce compositeur. » Resterait encore la question de l'orchestration *lourde et monotone* des *chorals bretons* etc. Mais laissons tranquille pour le moment Dvorak, dont nous allons du reste retrouver l'ombre planant sur l'œuvre de M. Suk, et profitons de l'occasion pour compléter en passant notre dernier article : le cahier VII des œuvres posthumes de Smetana contient une sonate à deux pianos, huit mains, également, composée pour les élèves de ses écoles de musique (Voir précédente chronique.)

M. Josef Suk travaillait donc à sa IIe symphonie lorsque Asrael passa sur sa maison (On connaît très bien Asrael à Prague, depuis la représentation au théâtre national du drame musical du Baron Franchetti). M. Suk qui parcourt sans cesse l'Europe avec le quatuor bohème, est du reste un homme de haute culture, un esprit averti très ami des poètes et de Zeyer en particulier, le plus distingué et le plus profond des écrivains tchèques. A peu de distance l'un de l'autre moururent

Dvorak son beau-père pour lequel il professait une Sainte admiration, et sa femme qu'il chérissait. Tout d'abord la symphonie fut tout-à-fait abandonnée. Peut-être allait-elle nous donner le pendant de cette Ire. « Joyeuse, et conquérante comme le printemps vainqueur. » Reprise à la première accalmie de la douleur, l'œuvre en gestation s'est cristallisée, non sous les formes amères et furieuses que nous avons connues à Mahler et qui lui viennent de sa race et de son tempérament, mais dans une teneur en général dolente, morne, plaintive et angoissée, réfléchie autant que passionnée, et qui est mieux dans le caractère tchèque. Et pourtant M. Suk ne s'interdira aucun paroxysme, aucune exaltation. La dignité de l'œuvre est sans pareille ; l'unité poussée plus loin que jamais on ne l'a fait. Il est sans exemple qu'une composition de cette envergure ait pu être maintenue dans toute sa durée dans la même atmosphère, écrite sous l'empire d'un même sentiment, être voulûment monotone sans être jamais fatigante. C'est, il va s'en dire, une de ces symphonies modernes dont l'architecture amplifiée fait paraître singulièrement étriquée l'honnête forme à quatre parties dont Beethoven lui-même n'a jamais cru devoir s'écarter Et il est certain que Dvorak aurait sévèrement blamé son beau-fils d'avoir osé ce monument pentagonal. (1)

Ici c'est évidemment l'exemple de Mahler qui a entrainé M. Suk.

Donc cinq mouvements, le tout en deux grandes subdivisions, l'une de trois, l'autre de deux morceaux. Le centre de l'œuvre est le nº 3, un *scherzo* où se sont réfugiés et comme blottis les souvenirs les plus nombreux de Dvorak lui-même, lequel était comme l'on sait plutôt brusque et ardent que mélancolique et rêvasseur. Et cependant même en évoquant les jours heureux où vivait Dvorak dans la forme du scherzo, M. Suk a réussi à ne pas rompre l'impression de gravité triste que laisse toute l'œuvre. Le trio (andante) est très touchant. Après le souvenir des jours ensoleillés, c'est le retour au sen-

(1) Dvorak interrogé une fois sur ces questions de forme, s'arrête net de marcher et haussant sa droite : « Voyez...Dieu a donné cinq doigts. Pourquoi pas quatre ou six ? Eh bien ! Beethoven, lui, a donné quatre morceaux à la symphonie. » Puis il ajoute immédiatement comme à part et satisfait de son explication : « Trois, c'est peu ; cinq c'est trop. » Ce que nous citons, non parce que nous l'approuvons ou non, mais pour montrer une fois de plus, quel grand enfant était Dvorak.

timent du deuil et la préparation aux catastrophes qui vont surcharger les deux derniers morceaux comme elles se sont appesanties sur les deux premiers. En somme deux formidables lamentos funèbres séparés par une éclaircie où se glissent des souvenirs. Les alertes et scabreuses parties 1 et 5 parallèles sont remplies par la lutte intérieure du malheureux frappé à deux reprises en ses plus chères affections ; les lentes parties 2 et 4, également parallèles, le sont de l'agonie de l'âme vaincue par l'arrachement de tout ce qui était son amour, ses raisons d'être heureuse. Je ne m'aventurerai pas à arracher rien de plus précis à la phraséologie aussi inconsistante qu'imagée de mes auteurs et aime mieux me réserver au jour où partition entre les mains il me sera permis de parler de l'œuvre sous ma propre responsabilité.

Mais je me rends très bien compte de ce qu'a pu trouver de neuf dans l'expression de son double deuil l'homme qui avait imaginé pour exprimer Prague préhistorique des sonorités troglodytes qui n'appartiennent à personne avant lui, et pour exprimer Prague des guerres hussites ces dévorantes dépenses d'énergies qui font penser au terrible maniement des fouets, fléaux et masses d'armes par quoi les crânes des ossuaires du temps se montrent littéralement concassés. Je vois par les critiques que j'ai sous les yeux qu'il a eu recours à tout l'appareil d'effets étranges : trompettes bouchées, harpes pour les sons de cloches, batterie rénovée dont Mahler est l'initiateur. Et comme M. Suk est l'indépendance même il est clair qu'il aura tiré de tout cela des effets singulièrements différents... On nous parle de prénombres où s'acheminent étrangement les âmes « comme de petites flammes sur des prairies d'asphodèles ».

Mahler achevait sa funèbre IIe, (aussi en *ut* mineur) où l'on a voulu voir la *somme* des méditations que peut fournir à un cerveau et à un cœur d'homme le tête à tête avec la pensée et la présence de la mort, par l'entrée dans le *Urlicht* radieux et les grands chœurs introduits par le chant d'alto : « Je viens de Dieu et retourne à Dieu ! Le bon Dieu me donnera une petite lumière, et m'éclairera jusque dans l'éternité bienheureuse. » Chose étrange, pas un des critiques tchèques que j'ai sous les yeux ne paraît se douter de l'existence de ces symphonies II et V de Mahler. Mais ils parlent tous de Richard Strauss que M. Suk admire jusqu'à un certain point naturellement,

mais en déclinant la moindre parenté, sa symphonie à lui s'achève dans la paix et la résignation, mais une paix cherchée en lui-même et une résignation qui ne se sent pas la force d'anticiper sur le Paradis. Il est vrai que le concert du 2 février qui fut la « première » d'*Asrael* s'achevait par la manifestation de foi ardente qu'est le *Te Deum* de Dvorak. Comme jadis avec *Praga*, il en fallut immédiatement organiser une répétition qui a eu lieu le dimanche suivant.

WILLIAM RITTER.





CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

La tempête d'objections soulevée par l'apparition des programmes des Concerts symphoniques de Boston s'est calmée ; il n'est que juste de le noter. Peut-être cette accalmie ne sera-t-elle pas de durée, car ces programmes ne contiennent que peu de noms dignes de tenir en haleine la curiosité ou d'inspirer le respect. Mais en général, il suffit au public de sentir l'impulsion à la fois vigoureuse et poétique du chef d'orchestre, et il lui en sait gré.

Le programme des Concerts mensuels, y compris celui de janvier est le suivant :

Septième Concert, 1er décembre

Symphonie en mi *majeur* ...... Brückner.
Concerto pour piano *en* mi *bémol majeur* .... Liszt.
(Pianiste : Moritz Rosenthal).
Ouverture de Léonore nº 3...... Beethoven.

Huitième Concert, 15 décembre :

Ouverture In the South .... Elgar.
Cléopâtre. Poème symphonique.. G.-W. Chadwick.
Variations et fugue double sur un thème joyeux .... George Schumann.
Ouverture de Rienzi............ Wagner.

Neuvième Concert, 22 décembre :
(*consacré à Beethoven*)

Ouverture d'Egmont .... Beethoven.
Concerto de piano *en* sol *majeur*. »
(Pianiste : Dr Otto Neitzel)
Symphonie en la *majeur* n° 7... »

Dixième Concert, 29 décembre :
(*Sous la direction de Willy Hass, maître de chapelle*)

Variations sur un thème de Haydn .... Brahms.
Chant des bergers et *Marche des Trois Rois* de Christus ...... Liszt.

Onzième Concert, 5 janvier :

Ouverture de Sakountala....... Goldmark.
Concerto en la *mineur* pour violoncelle .... Volkmann.
(Soliste : M. Warnke).
Symphonie n° 1 mi *mineur*..... Sibelius.



Le *Quatuor Kneisel* donna son second concert à Boston le 4 décembre, avec le concours de M. Arthur Whiting, pianiste, en voici le programme :

Quatuor en fa *majeur* .... Maurice Ravel.
Quintette en la *mineur* op. 12 ... Vitezslav Novak.

M. Philippe Hale s'exprime ainsi sur le quatuor de Ravel dans le *Boston Herald* du 5 décembre :

« Le quatuor est inégal de valeur et d'intérêt. Le premier mouvement est d'une inspiration et d'une beauté harmonique de premier ordre ; le *scherzo* d'une originalité frappante et le *trio* d'une euphonie rare. Toutefois le troisième mouvement est décevant, malgré l'emploi habile des timbres opposés ; et le finale n'est pas comparable aux deux premiers mouvements. » M. Hale réfute l'idée que Ravel est un imitateur de Debussy.

La *Sonate* de Saint-Saëns pour piano et violoncelle, exécutée à un concert du *Quatuor symphonique* de Boston, le 17 décembre, fut chaleureusement accueillie. Le 1er janvier, Miss Julia Marlowa et M. Sothern représentèrent au Théâtre de Boston, le drame de Percy Mackaye, *Jeanne d'Arc,* avec musique de scène et d'entr'acte de Frédéric S. Converse, dont un drame lyrique en un acte *The Pipe of Desire* avait été joué il y a un an.

Une *Suite* de la musique de *Jeanne d'Arc* sera exécutée au premier Concert d'orchestre de Jordan Hall, le 19 janvier.

ARTHUR FARWELL.





LITTÉRATURE ET MUSIQUE



La musique, qui fut par excellence, selon quelques-uns, l'art du XIXe siècle, commence à tenir dans la littérature la place qu'elle mérite, et que nos mœurs lui assignaient depuis longtemps déjà. Le temps n'est plus où Victor Hugo, au retour de quelque concert distraitement écouté, s'avisait « que la musique date du XVIe siècle », et que Palestrina l'a fondée. M. Ricciotto Canudo, qui est, lui aussi, un poète, ne se croit pas pour cela tenu d'ignorer que Palestrina, s'il ouvrit un âge nouveau de la musique, en ferma un autre, et fut à la fois un couchant et une aurore. Ecoutez plutôt cette évocation antithétique (1).

« Mahomet, le grand poète-iconoclaste, poussa le désespoir musical des Arabes jusqu'aux plus subtiles conquêtes des mathématiques, et leur désespoir de la représentation plastique jusqu'aux luxuriants vestiges du marbre et des mosaïques. La guerre aboutit dans les siècles à l'un des plus étonnants triomphes de l'Architecture. Il nourrit aussi d'orgueil ses disciples. Et par ces grandes vertus il leur fit ébranler l'âme de l'Occident.

« Luther, l'iconoclaste-musicien, ouvrit la voie au génie uranique des Germains, par la musique.

« Palestrina avait surgi de la masse informe de tous les débris du Siècle de Feu, et dans son chant immortel avait résumé

(1) *L'homme (Psychologie musicale des civilisations)*. Pour paraître fin février à Paris, chez Sansot.

l'esprit même de la croyance de son temps. Le chant de Palestrina fut le chant de l'homme, qui, debout à un sommet, lève vers son Dieu sa figure toute émue d'une joie profonde. Son geste comme une tige de lys fut noble et droit. Les hommes apollinéens le suivirent.

« Luther et Palestrina représentèrent leurs races et aussi les deux tendances extrêmes de la musique de l'avenir (1). La vie des deux peuples auxquels ils appartiennent était résumée dans les gestes d'un destructeur et d'un synthétiseur.

« Luther allant vers le Nord « los von Rom », emportait avec lui un flambeau qui devait allumer plus d'un incendie. Il l'avait pris à Rome, aux pieds du Vatican fastueux. Il l'avait alimenté de sa révolte, il l'avait allumé avec sa fureur, qui s'éloignait dédaigneuse du symbole catholique devenu élément de grand trouble animique. En ayant oublié l'esprit on adorait le symbole religieux en lui-même, et non dans sa *religion*, dans ses primitives significations d'unanimité. Et l'étrange rationalisme de l'Eglise, les polémiques de ses philosophes « le dispute di frati », rendaient ces significations toujours plus voilées. Luther au contraire, avec une volonté barbare, voulu se joindre à l'âme lointaine du Christ, dans la seule solidarité que les hommes pouvaient désormais accepter : une solidarité de pensée, qui, par la lecture pure et simple des paroles sacrées, aurait remplacé la solidarité sentimentale des premiers chrétiens.

« Luther était un grand destructeur. Par son dédain et par sa révolte, il jetait largement dans l'atmosphère animique des Germains les semences qui devaient s'épanouir plus tard dans quelques génies pour une civilisation prochaine, il avait porté dans le Nord une partie des richesses du catholicisme encore richissime. Puis il disparut dans des lueurs de flammes, au-delà des Alpes.

« L'autre, le synthétiseur, qui n'avait point connu le doute sur quinze siècles d'aspirations, de joie et de souffrance, et sur deux siècles de science profonde et de grand bouleversement, éleva son chant du cygne. Il mourut la même année qu'Orlando di Lasso, le dernier des Flamands.

« Mais en vérité il ne mourut pas. Car Palestrina est, sur la Renaissance, comme un arbre qui dresse sa cime, droite vers le ciel, et riche de fraîcheur et d'ombre sur la terre. Il abritait le nid de l'avenir musical et il chérissait le chant,

la voix humaine qui, toute seule et naïve, avait dans les sombres catacombes sanctifié les nouvaux dieux, et qui experte en sciences et en langueurs, devait glorifier les dieux mourants, en illuminant le crépuscule d'un feu qui devait se répandre en mille étincelles immortelles. De la divine voix qu'il avait suprêmement révélée aux hommes, jaillit la « volonté » du mélodrame, le triomphe du *bel canto*. Et ces deux géants, double courant de vie où aboutissait toute la vie du christianisme, engendrèrent de leurs diverses substances Jean-Sébastien Bach, le grand Initié de la Fugue tonale et de cette élévation mystique du contrepoint, d'où devait surgir ensuite le Génie suprême de Beethoven et sa symphonie. »

Mme Valentine de Saint-Point montre, en un roman étrange et troublant, comment tous les mystères de la vie et du désir peuvent être révélées à une âme fraîche par la musique de *Pelléas et Mélisande* (1).

« Au seuil de la porte que sa mère venait de franchir, Siegfried s'immobilisa.

« Dans le salon, la foule élégante était silencieuse et attentive.

« Le « doux calme » égrènement de l'octave sourdement s'imposait à Siegfried dompté. Vibrant et dévotieux, devant l'œuvre musicale il acceuillait avec gravité l'émotion accoutumée. Ses bras déjà se croisaient sur sa poitrine pour contenir l'intensité de vie qu'il recevait des ondes sonores : l'exaspération de son cœur rythmé, le halètement de son souffle, l'afflux de son sang qui désertait sa face pâle.

« Déjà il entendait Mélisande, libérant ses cheveux, murmurer leur attente, et il se tendait vers cette mélancolique inconscience, vers cette fragile fatalité.

« — *Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour.*

« *Mes cheveux vous attendent...*

« Siegfried sursauta et ses yeux irrités se tournèrent vers la voix étrangère qui bruyamment précise brutalisait sa prescience attentive.

« Quels étaient ces chocs syllabés ? Ces mots qu'il ne reconnaissait pas, ne disaient pas l'étrange et exquise poésie,

(1) *Un Inceste* (deuxième roman de la *Trilogie de l'amour et de la Mort*), par Mme V. de Saint-Point. Paris, Vanier.

qu'avec langueur et fièvre il avait si souvent scandée devant le clavier désert, convoité maintenant par ses mains désireuses...

« — *Il fait beau cette nuit.* »

N'allons pas plus loin sur ces routes insolites et peut-être défendues et lisons plutôt, pour finir, ce beau sonnet d'Arthur Symons, dont MM. Edouard et Louis Thomas viennent de traduire les *Poèmes* (1) :

CHOPIN

O musique passionnée battant le battement troublé
Que j'ai entendu dans mon cœur, dans le vent, dans la course des pieds,
Dans la course des rêves, lorsqu'ils remuent leurs ailes comme des cœurs palpitants,
O musique passionnée, pâle, avec vos terreurs de fantôme,
Glacée par le commencement de la pluie, par les larmes qui coulent,
Je viens à vous, vous fuyant, vous trouvant, fièvre de l'amour.

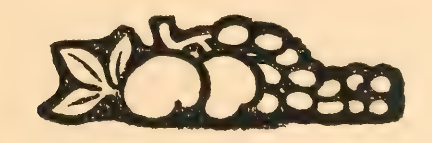
Lorsque la nuit je ne dors pas et qu'à travers la nuit je joue,
De peur d'entendre une voix que je devine, de voir, suppliante et blanche,
Une figure qui jamais ne me quitte, dans les rêves ou à l'aurore,
C'est alors, lorsque mes mains ont joué cette musique frissonnante,
Que je vous trouve, vous fuyant, vous trouvant, musique faite
De tous les cœurs passionnés, blessés, capricieux, enflammés.

ARTHUR SYMONS.
Trad. Edouard et Louis Thomas.

Belle poésie, en vérité toute vibrante d'une noble inquiétude, comme la musique qui l'inspira.

LOUIS LALOY.

(1) Pour paraître prochainement à Anvers, chez A. Herbert.





UNE PREMIÈRE

A L'OPÉRA-COMIQUE DE BERLIN

FREDERIC DELIUS. — *ROMEO ET JULIETTE AU VILLAGE*

— Oui, les décors sont bien. On a pris un vrai peintre. Vous n'avez pas de décors à Paris. Vous n'en êtes pas encore là.

C'est à Berlin, pendant un entracte de *Roméo et Juliette au village*, le nouvel opéra de Frédéric Delius. Ma voisine me tient ces discours nuancés. Femme charmante, intelligente, qui s'exprime en un français péremptoire mais pur.

Sourire abject de ma part : la civilité a de ces exigences. Mais je m'apprête à suggérer timidement quelques noms : Antoine et *Jules César*, Carré, Porel, tel Jusseaume dans l'*Elektra* au Français repaire des routines, les superbes impressions de Paris des *Truands* (contrastant malheureusement avec l'à-peu-près et la vulgarité de la mise en scène) à la Porte Saint-Martin....

Je vais vous dire tout cela... Mais la musique s'élève, la séduisante et caressante musique dont le drame pastoral, simple et poignant, a été enveloppé par un maître, comme d'une atmosphère de chaste ardeur, de poésie et de mystère passionnés. Art singulièrement direct et spontané, jailli des

sources profondes, où se désaltère à même l'émotion trop avide pour s'y pencher longtemps en quête d'un joyau sombré... Malgré quoi cet art a pleine conscience de ses ressources, il s'exprime dans un langage qui pour être direct n'en est pas moins subtil, et sa simplicité connaît d'autres moyens d'expression que le vagissement...

La toile tombe sur un véritable tableau de Carrière, le groupe des amoureux dans la chaumière que transforme un éclairage mystique, pendant que l'orchestre, des cloches, des chœurs lointains, la voix cassée d'un vieux pasteur invisible résonnent dans le rêve d'épousailles impossibles qui berce les fiancés.

— Oui, c'est un succès. Mais les critiques... Il faut craindre les critiques. Vous n'avez pas de critiques à Paris. Ici ils sont durs, très durs, mais, au moins, on ne peut pas les acheter.

C'est toujours ma voisine qui parle. Le dernier entracte touche à sa fin. Un nouveau sourire abject de ma part consent à l'ignomimie de toute une corporation. Non je ne m'emballerai pas pour la gratuité de MM. tel et tel. A peine pourrais-je insinuer que, pour ne pas se compromettre, ces messieurs se vendent plutôt contre des complaisances, des services de camaraderie, ou de beaux yeux que pour des espèces sonnantes, qu'en effet il est indubitable que la critique dramatique est un genre littéraire démodé, mais que cela tient surtout à l'intelligence toujours croissante du public ! Consolation des plus tonifiantes, Madame !

Mais de nouveau la grande voix de l'orchestre couvre la misère de ces débats inutiles. Un beau décor, après bien d'autres si merveilleux dans leur simplicité compréhensive de l'action, fait miroiter sous la lune la rivière qui sera le tombeau des tristes amours de Sali et de Vrenschen. Mlle Lola Artot de Padilla, jusqu'alors seulement exquise de grâce et de beauté, trouve d'admirables élans de passion et le kappelmeister Kassierer entraîne fougueusement son orchestre dans une superbe péroraison où des accords de neuvième s'exhalent douloureusement...

— Vous n'avez pas d'accords de neuvième à Paris. J'ai cru que ma voisine allait me le dire. Mais j'aurais répondu cette fois.

ROBERT D'HUMIÈRES.

VARIÉTÉS

CRITIQUE QUOTIDIENNE

Nos confrères des journaux quotidiens continuent à être fort occupés le dimanche. C'est ainsi que le critique d'un journal antisémite, appelé ailleurs par d'urgents devoirs, n'a pu assister, le 17 février, au concert Chevillard. Mais sa brillante imagination lui rendit sans difficulté les impressions que la réalité ne lui donna pas ce jour-là. Elle les lui rendit même avec usure, puisque au lieu de deux « poèmes » tirés de la *Chanson de la Bretagne* de Bourgault-Ducoudray, et interprétés par Mme Mellot Joubert, il en a entendu quatre, « délicatement chantés alternativement » par Mme Mellot-Joubert et M. Louis Fröhlich.

Il va sans dire d'ailleurs que cette critique de fantaisie est la plus honorée des administrateurs et secrétaires de théâtres et de concerts : d'excellents fauteuils sont alloués régulièrement à MM. les journalistes absents, au lieu qu'on n'accorde qu'une entrée hasardeuse à ceux qui n'ont pas l'honneur d'écrire pour le papier à chandelles du quotidien à un sou ; aussi les voit-on errer, mélancoliques, de l'orchestre au balcon et des loges à l'amphithéâtre, en quête d'un humble strapontin, ou bien s'entasser, debout devant les portes qui claquent et soufflent des gifles d'air à chaque nouvelle entrée, chevaliers errants de la critique, faméliques redresseurs de torts, martyrs de leur foi en la Vérité de la musique !

Quand aux directeurs de journaux, je crois qu'ils se soucient comme d'une guigne de ce que peut bien écrire leur collaborateur musical, ou soi-disant tel. L'un d'eux, à qui je parlais de la triste situation faite à la musique en son journal, me répondit carrément : « Vous savez, c'est un peu une question de relations ! Et puis, cela ne dépend pas de moi autant que vous croyez. » N'insistons pas. Mais les directeurs qui s'imaginent qu'on

achète un journal pour y lire chaque jour les mêmes informations fournies équitablement à tous par deux ou trois agences, et les mêmes calomnies politiques sans fin ressassées, montrent simplement par là combien le milieu où ils vivent est profondément éloigné de l'esprit français ; éloigné au point de ne pouvoir le comprendre. Car aujourd'hui, plus que jamais depuis l'institution du suffrage universel, la politique est une chose, la vie nationale en est une autre. Il existait à Paris, jusqu'à présent, trois critiques de journaux quotidiens qui s'acquittaient de leur tâche avec conscience et talent. C'est pourquoi l'un d'eux, qui cachait sous des dehors bouffons une grande sagesse et un sens musical des plus avertis, vient de cesser sa collaboration à un journal qui veut désormais se vouer sans partage à la politique d'opposition officieuse. Le tour des deux autres viendra bientôt, espérons-le : ainsi tout rentrera dans l'ordre, et il n'y aura plus rien de commun entre la politique d'une part, et de l'autre ce qui intéresse un honnête homme : l'art, et la science, et la poésie, et tous les jeux aimables ou profonds de la pensée.

LOUIS LALOY.



A PROPOS DU « TRESOR D'ORPHEE ».

Nous avons reçu de M. L. Maillieux, un des membres associés de notre section, les corrections suivantes de toutes les erreurs qui se sont glissées (comme il arrive toujours) dans notre transcription du *Trésor* d'*Orphée*. Nous sommes heureux de publier cet erratum précieux, et savons gré à l'auteur d'un travail aussi minutieux.

Page 1, ligne 2, 1e mesure. — Le ♭ de la basse doit affecter le *si*, et non le *do*.

Page 2, ligne 6, 1e mesure. — Il manque une barre aux doubles croches du 4me temps.

Page 3, ligne 6, 1e mesure. — Le ♮ placé devant le *la*, est probablement destiné au *do*.
Page 6, ligne 1, 1e mesure. —*Si* ♭ (aux deux mains).
Page 7, ligne 4, 1e. mesure — *Mi* ♭ ou ♮ ?
Page 11, ligne 6, 1e mesure. — *Mi* ♮ (à la basse).
Page 12, ligne 4, 5e mesure. — L'accord parfait doit être *majeur* et non *mineur*.
Page 13, ligne 6, 7e mesure. — *Si* ♮.
Page 21, ligne 6, 4e mesure. — *Mi* ♭ *ou* ♮ ?
Page 22, ligne 2, 1e mesure. — *Mi* ♮
Page 23, ligne 1, 1e mesure. — *Do* et *ré* de la basse ne sont pas gravés en regard des temps de la main droite.
Page 24, ligne 3, 4e mesure. — *la* ♮.
Page 32, ligne 6, 2e mesure. — Barre des croches *fa* ♮ et *mi* ♮ . trop prolongée à gauche.
Page 35, ligne 1, 3e mesure. — *Si* ♮ (partie supérieure).
Page 35, ligne 1, 4e mesure. — *Si* ♮ (main gauche)
Page 35, ligne 3, 2e mesure. — *Si* ♮ (2e partie).
Page 35, ligne 3, 4e mesure. — *Si* ♮ (2e noire du 3e temps).
Page 35, ligne 44, 1e mesure. — *Si* ♮ (2e temps).
Page 35, ligne 44, 2e mesure. — *Si* ♮ (4e croche du 3e temps).
Page 36, ligne 1, 5e mesure. — *Si* ♮.
Page 36, ligne 6, 3e mesure. — La ronde et la blanche du 3e temps doivent être gravées plus à droite.
Page 43, ligne 1, 3e mesure. — La ♮ ou ♭ ? (à la basse).
Page 50, ligne 1, 4e mesure. — *Si* ♮ ou ♭ ?
Page 56, ligne 1, 3e mesure. — Manque la barre des croches du 4e temps.
Page 65, ligne 4, 1e mesure. — Manque la ligne suppiémentaire du *do*.
Page 71, ligne 4, 2e mesure. — *Fa* ♮ à la main droite.

H. QUITTARD.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE
DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

SEANCE DU 18 FEVRIER

Président : M. E. Poirée.

Présents : Mmes Filliaux-Tiger, Gallet, Laloy, de Faye-Jozin, Mlles Daubresse, Babaian et Pereyra. MM. Dauriac, Prodhomme, de la Laurencie, Laloy, Ecorcheville, Pirro, Quittard, de Lacerda, Guérillot, Aubry, Gastoué, Sautelet, Pougin, Ogier, Legrand.

La séance est ouverte à 9 heures. Après l'expédition des affaires courantes la parole est donnée à M. *Pierre Aubry* pour une communication sur *le manuscrit E. D. IV de la bibliothèque de Bamberg* (1).

M. Pierre Aubry a fait ressortir l'intérêt de ce monument de la musique française du moyen-âge, expliquant tout d'abord les caractéristiques du motet du treizième siècle et en rattachant le recueil de Bamberg aux manuscrits apparentés de Florence, de Madrid, de Wolfenbuttel, de Montpellier et de Paris. Cette communication s'est terminée par la curieuse audition de trois motets. Le premier,

Je ne puis amie, les mals endurer.
Fleur de lis, rose espanie.
Tenor.

(1) M. Aubry doit faire paraitre l'an prochain dans les Publications annexes de la Section l'édition complète de ce recueil de motets français du XIIIe siècle.

est très curieux par la division binaire de la *longa* en deux *breues* égales. Le second,

Nonne sué, nonne, laissiés m'aler.
Nus ne m'i porroit conforter.
Aptatur.

fut présenté comme le modèle classique du motet au temps de Saint-Louis. Pour ces deux pièces, la partie dite *tenor* fut exécutée comme une basse instrumentale.

Le dernier enfin,

Je ne chante pas par renvoiserie
Talens m'est pris de chanter,
Optatur,
Omnes.

avait été choisi à cause de son double ténor, coïncidence fort rare avant l'apparition de la partie de *contra* au quatorzième siècle. Mlle Marguerite Babaian, MM. Sautelet, de la Laurencie et L. Laloy prêtaient leur concours à cet essai de reconstitution.

La parole est ensuite donnée à M. *Amédé Gastoué* pour une communication sur *l'ancien art musical byzantin* (1).

M. Gastoué nous fit entendre, avec un art très sûr, des mélodies byzantines (VIIe-XVIe siècle) et des chants gnostiques (IVe siècle).

Enfin, M. *Poirée* termina la séance par une lecture sur : *Félicien David et l'orientalisme.*

Cette communication fut illustrée de nombreux exemples exécutés par le conférencier avec le concours de notre collègue M. Sautelet.

La prochaine séance aura lieu à fin de mars.



(1) Nous ne résumerons pas ici cette remarquable communication que nos lecteurs pourront lire prochainement dans ce bulletin, et qui sert de préface à un inventaire des manuscrits de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France. A la suite de cette insertion, il sera publié une édition avec fac-similés sur laquelle nous reviendrons plus tard.

BULLETIN MENSUEL INTERNATIONAL.

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE FÉVRIER

F. Bienenfeld. Uber ein bestimmtes Problem der Programmmusik. —
Johannes Wolf. Die musikanschauung des Mittelalters.
A. Prendergast. Masque of the *" GoldenTree "* . — *F. Spiro.* Musik in Rom. —
Comptes rendus et bibliographie. Revue des périodiques. Catalogues de librairie. Communications des sections.



ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

Nous publierons prochainement le compte rendu analytique des cours de MM. Henri Quittard, André Pirro, Calvocoressi et Lionel de la Laurencie. La dernière conférence aura lieu le 18 Mars, à 4 h. 1/4 : M. Louis Laloy traitera de la Musique de l'Extrême-Orient (avec auditions).



PUBLICATIONS RÉCENTES

GEORGES BAUDIN. *Le droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres.* Paris, Chevalier Maresq.

DE BEAUREPAIRE-FROMENT. *Bibliographie des chants populaires français.* Paris, Édition de la Revue du Traditionnisme.

H. BONASSE. *Les bases physiques de la musique.* Paris, Gauthier Villars.

JULES COMBARIEU. *La musique, ses lois, son évolution.* Paris, Flammarion.

CLAUDE DEBUSSY. *Le Printemps.* Réduction pour tous pianos à quatre mains. Paris, Durand et fils.

ANTOINE FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique).*



NÉCROLOGIE

MUNICH

Ludwig Thuille est mort subitement, le 5 février dernier, à peine âgé de 45 ans. Né à Bozen, le 30 Novembre 1861, d'une vieille famille tyrolienne de l'Etschtal, il fut élève de la même Académie de musique de Munich, dont il devait, à partir de 1893, devenir professeur, pour la classe de piano et celle d'harmonie. Il s'y fit une réputation bientôt comparable à celle du vieux maître Rheinberger, dont il n'avait peut-être pas toute la science, mais pas non plus les préjugés.

Musicien bien doué, artiste sincère, son œuvre se recommande par des qualités de métier probe, de distinction, de clarté plus que par une originalité puissante, les mêmes qualités qui faisaient de lui un maître si recherché. J'ai eu récemment l'occasion de signaler trois de ses élèves des dernières années dont l'individualité bien tranchée est tout à l'honneur de son enseignement : MM. Walter Courvoisier et Karl Bleyle, comme compositeurs, M. José Lasalle comme chef d'orchestre.

Ludwig Thuille avait déjà passablement produit, et sans doute, s'il avait vécu, n'aurait-il rien donné d'une signification beaucoup plus élevée que ce qu'il a laissé. Il s'est essayé au théâtre, mais on n'a vu monté que son *Theuerdank*, qui remporta un prix au concours d'opéras, et son *Lobetanz*, une œuvre charmante, dont on exécutait aussi des fragments au concert. Ses *lieder*, quoique appréciés, de même que ses morceaux de piano, figurent rarement sur les programmes. En revanche on recourt souvent à son *ouverture romantique* que Mottl venait encore de donner le vendredi précédent. La Société des compositeurs de Munich a projeté de consacrer à sa mémoire le 1er mars et le 1er avril, deux concerts, dont ses œuvres feraient tous les frais : pièces pour piano, *sonate pour violon*, le *quintette* avec piano op. 20, et des pièces symphoniques des différentes époques de sa vie. Le 19 février déjà l'Académie de musique reprenait son *sextuor, op.* 6 pour piano, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, entendu une première fois l'année passée à un *Blaeserabend*. On le connaîtra mieux ainsi que s'il avait continué de vivre.

M. M.

Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris. *Le Gérant :* MARCEL FREDET



PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

VIENT DE PARAITRE :

LE TRÉSOR D'ORPHÉE

D'ANTOINE FRANCISQUE

transcrit pour piano à deux mains

par H. QUITTARD

Volume in-4° de 100 pages

SOUS PRESSE :

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état-civil de musiciens, insinués au Châtelet de Paris, de 1537 à 1650.

H. EXPERT. — Trente-et-une chansons musicales imprimées par Pierre ATTAINGUANT (1529) (Fiches Bibliographiques).

Le prix de l'Abonnement est de ***cinq francs*** *par an, chaque ouvrage pris séparément coûte* ***cinq francs*** *soit* ***quinze francs*** *la série complète au lieu de* ***cinq francs.***

EN PRÉPARATION :

H. QUITTARD. — Pièces de Louis Couperin pour le clavecin. (Bibl. Nat. Vm7 1862.)

H. EXPERT. — Fantaisie de Du Cauroy (pour instruments) 1610.

M. BRENET. — Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.

P. AUBRY. — Glossaire musical du moyen-âge.

— Eléments d'iconographie musicale du Xe au XVIe siècle.

A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — La correspondance de Mersenne.

H. DE CURZON. — Inventaire des Archives de l'Opéra conservées au Archives Nationales.

L. DE LA LAURENCIE. — Les musiciens de la Maison du Roi aux XVIIe et XVIIIe siècles (Série O1 des Archives Nationales).

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE, H. EXPERT, L. DE LA LAURENCIE. CH. MALHERBE, E. POIRÉE. G. PRODHOMME, R. ROLLAND.

Adresser les demandes de renseignements, les bulletins de souscription et le montant de l'abonnement à MM. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

OCCASIONS

— **A vendre** un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.
— **A vendre** un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.
— **A vendre** viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.
— **A vendre** superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvrois.

COURS ET LEÇONS

PIANO

CHANT

MM.

Stéphane Austin, du Théâtre de la Monnaie. Leçons de chant. 108, rue du Bac.

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 14, rue Poisson.
Camille Fourrier, 157, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Cours et leçons de chant.
Suzanne Labarthe des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).
Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.
Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.
Gaston Knosp, harmonie et composition. 27, rue du Cardinal-Lemoine.
Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.
J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.
J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.
Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mme

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.
M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.
Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.
A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.
H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.
Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.
Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.
Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.
Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. **Balutet,** 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René D'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, M.-D. CALVOCORESSI, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUE, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT :
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 70, 10, boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : BREITKOPF et HÄRTEL
Berlin W 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16 th Street.

SOMMAIRE

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

IMPRESSIONS ARTISTIQUES

L.-Marcel FORTIN & C

6, Rue de la Chaussée d'Antin, 6,

Téléphone 222-65 — PARIS (IX



JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVIIe siècle français

En deux volumes in-4° raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscriptiou du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte d'après Abraham BOSSE, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant 300 pages de musique in-4° raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs (1)

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

Un volume in-4° couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique.

Prix : 5 Francs (2)

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix . 5 Francs (3)

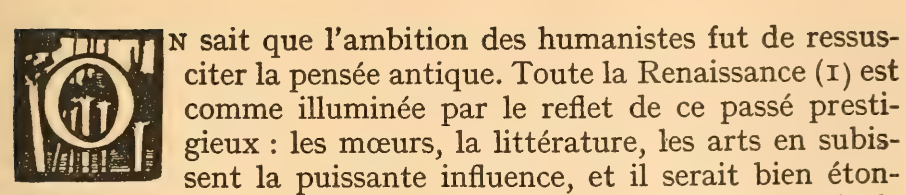
(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre.*
(2) — — 5 — *l'Esthétique.*
(3) — — 5 — *Corneille et la Musique.*



L'HUMANISME MUSICAL EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

ESSAI SUR LA MUSIQUE « MESURÉE A L'ANTIQUE »



On sait que l'ambition des humanistes fut de ressusciter la pensée antique. Toute la Renaissance (1) est comme illuminée par le reflet de ce passé prestigieux : les mœurs, la littérature, les arts en subissent la puissante influence, et il serait bien étonnant que parmi les arts la musique y eût échappé, elle qui, de tous, est peut-être celui qui se modifie le plus avec les tendances dominantes des diverses époques.

En fait, il y eut un *humanisme musical*, c'est-à-dire des essais plus ou moins heureux, des prétentions plus ou moins justifiées d'imiter l'antiquité dans le domaine de la musique comme dans celui des autres arts. D'ailleurs, comment eût-on pu étudier les littératures anciennes sans y voir célébrées partout les louanges de la musique ? Nulle part le Dieu de la lyre n'a été plus honoré que chez les Grecs, et aucun peuple

(1) Tous les poètes de la Pléiade, à moins d'indication contraire, sont cités d'après l'édition Marty-Laveaux (Paris, Lemerre, 1868 et suiv.), excepté Ronsard qui est cité d'après l'édition Blanchemain (Paris, Jannet, 1857-1867); Agrippa d'Aubigné d'après l'édition Réaume et Caussade (Paris, Lemerre, 1873-1892). Les citations musicales sont faites d'après la collection publiée par M. Henry Expert sous le titre « Les maîtres musiciens de la Renaissance française » (Paris, Leduc, 184 et suiv.).

n'a mieux reconnu le rôle social de la musique. Quoi d'étonnant alors que tous les souvenirs légendaires ou historiques de la vie musicale de l'antiquité aient été familiers aux hommes de la Renaissance (1) ? Ces hommes nous parlent avec une amusante gravité d'Apollon luttant avec Marsyas, d'Orphée subjuguant les bêtes féroces, d'Arion et de son dauphin, d'Amphion bâtissant Thèbes aux accords de la lyre : les moins musiciens des humanistes ne s'en privent pas. Si donc la musique de la Renaissance subit l'influence de l'humanisme, c'est surtout parce que la littérature ancienne, principale étude des humanistes, avait autrefois subi l'influence de la musique et révélait à tout instant une vie musicale intense.

La conception antique de la poésie, où la musique tenait une si grande place, fut toujours présente à l'esprit des poètes de la Renaissance. Elle détermina en partie leur forme poétique et suscita des œuvres musicales qui prétendaient être conformes à cet idéal entrevu. Cette conception, c'est celle du poète chantant ses vers, du poète joueur de lyre. Et, pour les gens du XVIe siècle, ce ne sont pas là des métaphores. On n'insiste pas encore assez, dans les livres d'histoire littéraire, sur le rôle capital que la musique a joué dans toute la poésie de la Renaissance. Un poète comme Ronsard, qui est éminemment représentatif, a pour la musique une sorte de vénération (2) ; il se

(1) Ecoutez plutôt Ronsard nous dire dans sa *Préface sur la Musique* « comme le Roy Alexandre oyant les chants de Timothée, devenoit furieux, et comme Agamemnon allant à Troye, laissa en sa maison tout expres je ne sçay quel Musicien Dorien, lequel par la vertu du pied Anapeste, moderoit les efrenées passions amoureuses de sa femme Clytemnestre, de l'amour de laquelle Ægiste enflamé ne peut jamais avoir joyssance, que premierement il n'eut fait meschamment mourir le Musicien. » (VII, 338). Et plus loin : « Or de vous conter icy d'Orphée, de Terpandre, d'Eumolpe, d'Arion, ce sont histoires desquelles je ne veux empescher le papier, comme choses à vous congneues. Seullement je vous reciteray que les plus magnanimes Roys faisoyent anciennement nourrir leurs enfants en la maison des Musiciens, comme Peleus qui envoya son filz Achille, et Æson, son filz Jason, dedans l'antre venerable du centaure Chiron, pour estre instruit tant aux armes qu'en la Medicine et en l'art de Musique... » (*ibid.* 339).

(2) Voir l'ode *A son lut* (II, 396) :

Que dirons-nous de la musique sainte ?
Si quelque amante en a l'aureille atteinte,
Lente en larmes goute à goute
Fondra sa chere ame toute.....

Et, dans la *Preface sur la musique. Au roy Charles* IX : «... celuy, Sire, lequel oyant un doux accord d'instrumens ou la douceur de la voyx naturelle, ne

plaît à dire que les « instrumens... sont la vie et l'âme de la poésie » (1), que poésie et musique sont deux sœurs inséparables et que « sans la musique la poésie est presque sans grâce, comme la musique sans la mélodie des vers est inanimée et sans vie » (2). En composant ses vers, il les *chante* (3) et songe toujours aux musiciens qui doivent y adapter leurs mélodies. En fait, nous possédons la musique de très nombreuses pièces de Ronsard et nous sommes loin de connaître toutes les mélodies qui ont été faites sur ses vers (4). La première édition des *Amours* imprimée en 1552 chez la veuve Maurice de la Porte, a paru accompagnée de 32 feuillets d'airs notés, composés par Certon, par Goudimel, par Janequin et par Muret lui-même (5). A cet égard, ce qui domine toute l'œuvre du poète dans ses plus chères créations, dans l'ode pindarique par exemple, c'est l'intention formelle de renouer l'antique union de la musique et de la poésie ; et toutes les œuvres musicales qui ont servi ce dessein étaient, dans la pensée de Ronsard, destinées à faire renaître les beaux jours du lyrisme grec (6). On pourrait multiplier les exemples prouvant cette tendance à unir les deux arts en souvenir de l'antiquité, et, en somme, c'est ce même esprit humaniste qui est à l'origine de l'opéra,

s'en rejouist point, ne s'en esmeut point, et de teste en pieds n'en tressault point, comme doucement ravy, et si ne sçay comment derobé hors de soy, c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse, et dépravée, et duquel il se faut donner garde comme de celui qui n'est point heureusement né. Comment se pourroit-on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords ? celuy n'est digne de voyr la douce lumière du soleil, qui ne fait honneur à la Musique, comme petite partie de celle, qui si armonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand univers ». (VII, 337-338).

(1) II, 376.

(2) VIII, 51.

(3) VI, 459.

(4) Pour toute cette question des rapports de Ronsard avec la musique, voir Comte et Laumônier « *Ronsard et les musiciens du* XVIe *siècle.* » *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1900, p. 341-381. On y trouvera un choix assez abondant des innombrables passages où Ronsard met en lumière le caractère musical de sa poésie. Voir aussi Tiersot « *Ronsard et la musique de son temps* » (Recueil de la S. I. M, IV, 1).

(5) Au Conservatoire de musique de Paris. Dans cet exemplaire, les airs notés sont reliés à la suite d'une édition de 1553. Réédité par M. Tiersot dans l'ouvrage cité.

(6). En réalité, l'usage de la poésie chantée était conforme à la plus vieille tradition française. Mais c'est l'intention des poètes de la Renaissance qu'il importe surtout de considérer ici.

puisque c'est presque uniquement de lui que sont nées les premières tentatives de drame lyrique à Florence, à la fin du XVI[e] siècle (1).

Mais il est un point par où l'humanisme agit plus directement sur la musique. Cette ancienne poésie que l'on voulait imiter, on ne la possédait pas tout entière. On savait d'une manière certaine, qu'elle avait été chantée, qu'elle avait été à la fois musique et poésie : or, la partie musicale était à jamais perdue et, à la place des chants qui ravissaient les anciens, il ne restait plus qu'une lettre froide. Aussi les humanistes fervents enviaient-ils les auditeurs de Pindare ou d'Horace (2). Si vraiment on voulait restaurer le lyrisme antique et atteindre l'idéal de poésie complète, si l'on voulait seulement connaître cette poésie tout entière, il fallait d'abord rendre la vie à ces beautés mortes. Mais comment retrouver les modes et les rythmes de ces mélodies perdues ? Rien ne parut plus simple : les modes antiques s'étaient conservés dans les tons d'église, du moins les hommes de la Renaissance en étaient-ils convaincus, et, en somme, abstraction faite des confusions de termes, la musicologie moderne leur a donné raison. Quant au rythme, il subsistait intact, dans la structure métrique des vers : pour y adapter la mélodie, il suffisait de remplacer les longues et les brèves prosodiques par les brèves et les semibrèves ou par les semibrèves et les minimes de la musique proportionnelle. On fit ainsi des mélodies assujetties aux types courants des modes ecclésiastiques et rythmées selon la structure métrique de chaque poème. Ces mélodies furent écrites à quatre parties, parce que la musique polyphonique était particulièrement en honneur à cette époque et paraissait seule digne d'être alliée aux chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Ces essais de musique adaptée à des textes anciens se développèrent surtout en Allemagne, et constituent un des aspects les plus curieux de l'humanisme dans ce pays. On y mit en musique les poètes latins, qui étaient plus généralement connus que les Grecs, et surtout Horace, dont les odes variées

(1) V. Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 58-82.

(2) Car, au point de vue de la musique, on ne faisait pas de différence entre les poètes latins et leurs modèles grecs.

reproduisaient les plus jolis rythmes des Grecs et semblaient appeler le chant. Ces tentatives se ressemblent par un trait commun : elles ont un caractère scolaire, pédagogique, très nettement marqué : c'est de la musique pour les écoles (1).

En France, la musique métrique se présente sous un tout autre aspect. Elle est véritablement artistique et propre à charmer les loisirs des gens du monde. Sa grande originalité est de n'être pas adaptée uniquement à des vers latins, mais le plus souvent à des vers français, construits sur le patron des mètres anciens. Ces vers auxquels on donna le nom de *vers mesurés* imposent à la musique son rythme et influent même sur sa structure polyphonique. Il importe donc de les étudier tout d'abord avec quelque détail pour arriver à une intelligence suffisante des œuvres françaises de musique « mesurée à l'antique ».

(1) Je me permets de renvoyer, pour cette question, au *Mercure Musical* de décembre 1906.



I. — LES VERS MESURÉS



I. — LES PRÉDÉCESSEURS DE BAÏF

L'expression de *vers mesurés* a deux sens différents au XVI[e] siècle. On entend d'abord par « vers mesurés » ou « mesurés à la lyre » des strophes, stances ou couplets qui, dans la même ode ou chanson, sont « identiques, d'un côté par le nombre et la longueur des vers, et, s'il y avait lieu, par l'ordre des vers de différentes mesures ; de l'autre, par l'agencement des diverses rimes, et surtout par la succession des rimes féminines et masculines » (1). Cette régularité de construction et d'arrangement les rend éminemment propres à être mis en musique, et c'est pourquoi les poètes de la Pléiade ont généralement « mesuré leurs vers à la lyre ». On désigne aussi sous le nom de vers « mesurés » ou « *mesurés à l'antique* » (2) des vers français, théoriquement non rimés, et reproduisant les combinaisons métriques des anciens grâce à l'observation de la quantité prosodique des syllabes. Les premiers sont des vers français ordinaires, qui ne sont mesurés et propres à la lyre que par leur disposition régulière et par une certaine alternance de leurs rimes ; les seconds sont des vers d'un genre tout spécial : ce n'est plus leur arrangement

(1) Comte et Laumonier, (ouvrage cité, 359).
(2) V. Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique* (II, 847).

extérieur qui est « mesuré », c'est leur structure interne. Par cette structure même comme par leur origine, ils appellent une musique métrique, plus ou moins analogue à celle des humanistes allemands. Ce sont ces vers mesurés à l'antique qui font l'objet de notre étude.

L'humanisme devait porter les différents peuples de l'Europe civilisée à imiter dans leur langue nationale les mètres des vers anciens. Pourquoi n'auraient-ils pas eu, eux aussi, des longues et des brèves ? Et, s'ils en avaient, qui les empêchait de reproduire toutes les combinaisons métriques de l'antiquité ? C'est naturellement en Italie que se produisirent les premières tentatives de ce genre (1). La plus ancienne que l'on connaisse a pour auteur Léon Battista Alberti (1404-1472), l'universel Alberti, l'un des plus grands noms de la Renaissance italienne, l'un de ceux qui en représentent le mieux l'esprit. Ce sont quelques hexamètres et un distique élégiaque, sans grande valeur poétique, mais d'une métrique très correcte (2). Une tentative plus marquante est faite peu après par Leonardo Dati (mort en 1472), qui récite sa *Scena dell' Amicizia* devant l'*Academia coronaria* réunie à Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, le dimanche 22 octobre 1441. Les deux premières parties de l'œuvre sont en hexamètres (3), la troisième en vers sapphiques, et la quatrième est un sonnet rimé.

Mais il faut arriver jusqu'au premier tiers du XVIe siècle pour que ces divers essais deviennent un mouvement littéraire important. En 1539, Claudio Tolomei (1492-1554) publie à Rome ses *Versi e Regole de la Nuova Poesia Toscana* (4) qui marquent une date dans l'histoire de la poésie italienne. C'est une abondante collection de vers mesurés italiens, composés par Tolomei et par ses amis et suivis d'un petit traité de la poésie nouvelle. Tolomei, selon la mode du temps, avait fondé avec ses partisans, une *Accademia della Nuova Poesia* où l'on

(1) V. CARDUCCI. *La poesia barbara nei secoli XV e XVI.* (Bologne, 1881) et GNOLI. *Studi letterari* (Bologne, 1883).

(2) On les trouvera reproduits dans Carducci, 1-4.

(3) Avec parfois un iambe au 3e pied ou un procéleusmatique au 5e.

(4) Dès la fin du XVe siècle le grand humaniste espagnol Antonio de Nebrija (1444-1522) préconisait en Espagne le nouveau genre de poésie. Et plus tard, en 1577, le musicologue Francisco Salinas cherchera à retrouver dans les chansons populaires castillanes les mètres des vers anciens. (V. PEDRELL. *Folklore musical castillan du XVIe siècle. Recueil de la S. I. M.*, 1900, 372-400).

ne devait réciter que des vers mesurés. Il se faisait appeler Dametas, les académiciens se donnaient le nom de pasteurs (1), et l'Académie devenait un « temple » où l'on chantait les louanges de Dametas, créateur de la poésie nouvelle, et le charme des amours pastorales. Tolomei et ses amis devaient tenter de s'assurer le concours de Luigi Alamanni (2), l'apôtre du *verso sciolto* (vers blanc), qui avait déjà publié, en 1532, le premier volume de ses *Opere Toscane* dédié à François Ier, mais qui ne s'était pas encore essayé dans la véritable poésie métrique ; et, en fait, nous possédons (3) une pièce en distiques d'un académicien nommé Alessandro Cittolini, écrite avant 1539 pour l'inviter à cultiver la poésie nouvelle. Pourtant Alamanni ne composa ni hexamètres, ni strophes saphiques ou alcaïques ; mais, dans l'intention formelle d'imiter Plaute et Térence (4), il écrivit en sénaires et en octonaires ïambiques sa comédie de la *Flora* qui parut en 1555. Comme il habita longtemps la France, il se pourrait qu'il ait eu une influence sur le développement de la poésie mesurée dans notre pays. Il est sûr toutefois que ce n'est pas lui qui l'y a importée.

On connaît, en effet, un exemple authentique de vers mesurés français, qui date de la fin du XVe siècle. Un nommé Michel de Boteauville composa en 1497 un traité en prose sur l'*Art de metrifier françois* et en 1500 un poème en distiques mesurés sur la Guerre de Cent ans et sur la paix (5), sujet qu'il avait déjà traité en hexamètres latins en 1477. Cet ouvrage, dit-il lui-même, est « le premier qui oncquez fut fait en françois metrifie » (6). C'est là une entreprise difficile, et presque impossible pour ceux qui « ne sont pas grammarians pour parler latin » (7) ; car celui qui s'y essaye doit avoir « recours

(1) V. Gnoli, 362-363. Il faut voir là l'influence de l' *Arcadia* de Sannazar.

(2) V. Henri Hauvette, *Luigi Alamanni*, Paris, 1903 (335-337).

(3) Carducci, 125.

(4) Il le déclare lui-même dans ce passage de prologue (Hauvette, 335, n. 1).

Voleva ancor parlar de versi e de'numeri.
Nuovi nè più in questa lingua posti in opera,
Simili a quelli già di Plauto e di Terenzio.....

(5) Le Traité et le poème se trouvent à la Bibliothèque nationale de Paris, (mss. fr. 2189). Le Traité a été publié, avec le prologue du poème, par M. Ant. Thomas dans les *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 1883 (325-353).

(6) Thomas, 351.

(7) *Ibid.*, 332.

aux regles du latin bailleez autentiquement au doctrinal » (1). D'ailleurs c'est une besogne peu lucrative, mais elle donne quelques satisfactions d'esprit, et c'est un bon remède contre l'oisiveté : « ..... peu de prouffit temporel en vient : aussi ce peust estre la cause pourquoi on ne si est point estudie au temps passe. Mais pour ce que cest perfection dentendement et une occupacion honneste à estudians qui veulent fouir oysivete, et que Dieu men donne ladvis, jen feray ung traicte en ensuivant les regles de la metrificature des dictions latines... » (2). L'*Art de metrifier* essaie, en posant de nombreuses règles tout arbitraires, de déterminer la quantité prosodique des syllabes françaises ; quant à la constitution des différents pieds métriques, le passage suivant, reproduit sans commentaire, pourra donner une idée des traits essentiels de cette tentative, qui, d'ailleurs, se retrouveront chez les successeurs de Michel de Boteauville : «... ils sont six pieds de versifier, cest *daptilus*, *spondeus*, *trocheus*, *iambus*, *tribracus* et *anapestus*. Daptilus a trois sillebes : la premiere est longue et les deux autres brefves, comme *justice*. Spondeus a deulz sillebes longues, comme *doulceur*. Trocheus a deulz sillebes : la premiere est longue et l'aultre brefve, comme *charger*. Iambus a deulz sillebes : la premiere brefve et l'aultre longue comme *chapons*. Tribracus a trois sillebes brefves, comme *reparer*. Anapestus a trois sillebes : les deulz premieres sont brefves et la derniere longue, comme *cherite* » (3). Dès 1497 il joint l'exemple au précepte en faisant suivre son « Art de métrifier » d'une « *Oraison de la vierge Marie en francois metrifie pour exemple comment on peult metrifier francois* » (4). En voici les deux premiers vers :

Vierge Marie, mere du Sauveur, nostre createur,
Qui Jhesus eut a nom, toy saluant Gabriel.....

Vers 1530 une nouvelle tentative, s'il faut en croire d'Aubigné, fut faite par un nommé Mousset, qui fut précepteur du

(1) *Ibid.*, 350. Il s'agit ici du *Doctrinal* d'ALEXANDRE DE VILLEDIEU. (fin du XIIe siècle), universellement employé comme manuel de latin jusque vers 1514, époque où il fut remplacé par le *Rudiment* de JEAN DESPAUTÈRE.
(2) THOMAS, 332.
(3) *Ibid.*, 337.
(4) THOMAS, 350.

comte de Courtalin (1) et qui traduisit Homère en hexamètres français. En effet, d'Aubigné écrit en tête de ses vers mesurés, parus en 1630 dans ses *Petites œuvres meslées* : « il me souvient d'avoir vu, il y a plus de soixante ans, l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homere composées plus de quarante ans auparavant en examètres ou héroïques, par un nommé Mousset, et encore puis-je dire un commencement qui estoit en ces termes :

Chante, Deesse, le cœur furieux et l'ire d'Achille
Pernicieuse qui fut..... etc. » (2)

Il semble que Sibilet, en 1548, fasse allusion aux vers mesurés dans son *Art poétique* (3). Mais l'exemple qu'il donne, tiré de Bonaventure des Périers (4), s'applique à de simples vers blancs, composés sans préoccupation métrique. Quant à Du Bellay, bien qu'il paraisse ignorer les tentatives précédentes, il songe réellement, dès 1549, à la possibilité de faire des vers métriques en français. Selon lui, l'usage de ces vers a été établi en latin par une pure convention, et, par une convention analogue, il pourrait être aisément introduit en France (5).

(1) D'Aubigné (I, 454). On ne sait rien d'autre sur ce Mousset. Sander, dans sa *Bibliotheca belgica* (II, 105) mentionne un Jean Mousset, auteur d'une *Passion* ; mais rien ne prouve qu'il s'agisse du même personnage.

(2) III, 272.

(3) « Note donc que tu trouveras dés vers mesuréz autrement du nombre de leurs syllabes, mais sans parité de son en leurs fins, et sans ryme : Qui est chose autant estrange en notre Poësie Françoise, comme seroit en la Gréque et Latine lire des vers sans observation de syllabes longues et bréves..... Peu de Poëtes François liras-tu, qui ayent osé faire vers sans ryme : Toutesfois, afin que tu ne me penses parler par cœur, tu liras aus œuvres de Bonaventure des Périers, la Satyre d'Horace qui commence,

Qui fit, Moecenas, ut nemo quem tibi sortem,
Etc.,

tournée en vers de huit syllabes non riméz : lesquelz sont imprimez en forme de prose sans lineale distinction des vers, quasi comme non méritans le nom de Carmes » (74 v°-75 r°).

(4) V. ed. Lacour, I. 97-102. Voir deux autres pièces du même genre, écrites en vers blancs et disposées en forme de prose, I. 110-111 et I. 141-142.

(5) « Quand aux piedz et aux nombres je diray au second livre en quoy nous les recompensons. Et certes..... je ne pense que telles choses se facent par la nature desdites langues, mais nous favorisons toujours les etrangers. Qui eust gardé notz ancestres de varier toutes les parties declinables, d'allonger une syllabe et accoursir l'autre, et en faire des piedz ou des mains ? Et qui gardera notz successeurs d'observer telles choses, si quelques scavans et non moins ingenieux de cest aage entreprennent de les reduyre en art ? » (*Deffence*, ed. Chamard, Paris, 1904, 113-114).

En 1553, Jodelle mettait en tête des *Amours* d'Olivier de Magny le distique suivant :

> Phoebus, Amour, Cypris veult sauver nourrir et orner,
> Ton vers, cœur, et chef, d'ombre, de flamme, de fleurs. (1)

Pasquier fait grand cas de ces vers, qui, paraît-il, ont « couru par les bouches de plusieurs personnages d'honneur », et il attribue à Jodelle le mérite d'avoir été le premier à s'essayer dans ce genre. « Voilà, dit-il dans ses *Recherches de la France* (2), le premier coup d'essai qui fut fait en vers rapportez, lequel est vrayement un petit chef-d'œuvre ». Jodelle fit encore d'autres vers mesurés : Il mit en tête de l'édition des *Météores* de Baïf (1567) une élégie *A la France* en distiques élégiaques sans rime (3), et, pour le mariage de Charles IX (1570) il composa des « vers saphiques rymez » et des « vers asclépiades rymez » (4).

En 1555 Pelletier du Mans, dans son *Art poëtique*, fait allusion à ces tentatives et à d'autres essais contemporains ; mais c'est surtout pour signaler la difficulté de l'entreprise, sur laquelle il ne se prononce pas nettement (5). La même année, Nicolas Denisot, comte d'Alsinois par anagramme, poète, peintre, géographe, condisciple des étudiants de Coqueret, et d'ailleurs leur aîné (6), publiait des « hendecasyllabes phaleuces » en tête de la 2[e] édition du *Monophile* de Pasquier (7)

(1) V. JODELLE, I, 184 et 336.

(2) Livre VII, chap. XI de l'édition de 1723 (ch. XII de l'éd. de 1665) : « Que nostre langue est capable des vers mesurez, tels que les Grecs et les Romains » ; t. I, col. 731. Voir aussi TABOUROT, *Les Bigarrures et touches du Seigneur des Accords* (dernière édition, Rouen, 1648), I, 193.

(3) II, 185-186.

(4) I, 301 et 304.

(5) « Je ne voudroés pas reprouver les vers métrifiez à la mode de ceus des Gréz e des Latins : léquez je voé avoèr eté esseyèz par aucuns des notres. Mes il n'i à pas petite dificulte. E faudroèt bien savoèr observer la longueur e brievete naturele de noz silabes. Il faudroèt bien acoutrer la façon vulguere d'ortografier, e oter ces concurrances de consones, e ces letres doubles que lon mèt es silabes brieves » (II, 59). Pelletier le premier, et plusieurs années avant Baïf, remarque que l'orthographe phonétique peut être utile à la poésie mesurée.

(6) V. CHAMARD, *Joachim du Bellay*, Lille, 1900, 85.

(7) Voici les premiers vers :

> Encor' France se veult travailler en vain,
> En vain France se veult travailler encor
> A chanter de l'Amour, à chanter un Dieu.....

et en tête de l'*Histoire de la nature des oiseaux* de Pierre Belon (1). Voici le début de cette seconde pièce :

Aū joūrdhuī jĕ mĕ vāntĕrāy dĕ chāntēr (2)
Un vers digne de toy, de chanter un vers
Non encore receu. . . . .

En 1556, l'auteur anonyme de l'*Autre art poétique réduit en bonne methode* (3) nous apprend que les Français « commencent à adapter en leur langue les piedz et mesures des Grecs et Latins » (4) et cite des vers de Jodelle et de Denisot. « ... Il n'y a, dit-il, aucune façon de carmes qui ne puisse estre en l'usage de la poësie Françoise, aussi bien, ou plutost mieux qu'elle n'a esté en Grece ou à Rome. Toutefois il fault attendre la souveraine main de quelque grand Poëte, lequel marchant d'un plus grand stile passe les traces communes de la vulgaire Rythmaillerie de ces farceurs courtisants, et que de plus grand' alaine il chante un juste poëme, lequel estant receu et approuvé, sera l'exemplaire, pour façonner les reigles des pieds, mesures

(1) Paris, Gilles Corrozet, 1555, in-fol.

(2) Ce premier vers est imprimé avec la scansion, le signe - désignant la syllabe longue et le signe ᵕ la syllabe brève. Gessner, qui cite une partie de ces vers dans son *Mithridates* regrette qu'il soit difficile aux Allemands d'en faire autant, à cause de leur langue trop riche en monosyllabes et trop chargée de consonnes. Il a fait néanmoins quelques essais de vers mesurés allemands et entre autres deux versions de l'*Oraison dominicale*, l'une en hexamètres, l'autre en hendécasyllabes. Je cite, à titre de curiosité, les deux premiers hexamètres :

O Vatter unser der du dyn eewige wonung
Erhöchst inn himmlen : dyn namen werde geheilget.

(2e édition, Zurich, 1590, f. 41 ; la première édition avait paru en 1555).

(3) A la suite de l'édition de 1556 (Lyon, Thibauld Payan) de l'*Art poëtique* de Sibilet. Cette édition contient également le *Quintil Horatian* de Barthelemy Aneau.

(4) Voici la suite du passage : « Et n'est esmerveillable que si tard les François on receu tels genres de carme : car la liberté et franchise d'iceux ne se pouvoit asservir à la contrainte des mesures : ains se plaisantoit d'une gayeté de ryme, laquelle a je ne say quoy de gracieux qui remplit de sa douceur l'oreille, nous avons des carmes mesurez à la forme des elegiaques Grecs et Latins, que deux excellents poëtes de nostre aage Jodelle et le conte d'Alsinois ont escritz » Suit le distique de Jodelle (v. plus haut) ainsi que cet « hexastique » de Denisot :

Voy de rechef, ô alme Venus, Venus alme rechanter,
Ton los immortel par ce poëte sacré
Voy de rechef un vers animé, un vers digne de ton nom,
Vers que la France reçoit, vers que la France lira :
Et fay qu'en resonant ton loz il puisse de ses vers,
Par ta benigue faveur vaincre la force d'Amour.

et syllabes » (1). Dans la même année 1556, Pasquier, sur les instances de Ramus, composa une élégie en vers hexamètres et pentamètres, qu'il transcrit tout au long dans ses *Recherches de la France*, afin « que l'on pense nostre Vulgaire estre aucunement capable de ce subject » (2). Ramus lui-même, en 1562, s'étonne dans sa *Gramere* que « le français n'ait pas cultivé la poesie mesurée, quoique « ce lui soit une chose naturelle, comme elle était aux anciens Grecs et Latins » (3). Et dix ans plus tard (4), il mettra dans la bouche du « disciple », à qui le « précepteur » vient de citer deux pièces mesurées de Jodelle, ces paroles enthousiastes : « Ah, mon maistre, je vois bien que Homere et Virgile quitteront la Grece et l'Italie, et viendront heberger en France, et que les autheurs de tels vers seront les Homeres et les Virgiles des Francois ».

Au mois d'avril de cette même année 1562, Jacques de la Taille mourait à vingt ans emporté par la peste, laissant un traité sur *La Manière de faire des vers en françois, comme en Grec et en Latin*, qui ne fut publié que onze ans après (5). C'est un petit opuscule de 23 pages, qui, malgré sa brièveté, peut fournir quelques renseignements intéressants pour l'interprétation des vers mesurés. L'auteur « dégousté de nostre ryme, pour la voir aussi commune aux indoctes qu'aux doctes », trouve dans les vers mesurés l'art difficile qui rebutera les mauvais poètes et fera connaître les bons. « Je me suis proposé, dit-il, une nouvelle voye pour aller en Parnasse, non encore frayée que des Grecs et des Latins, et qui pour son industrie et trop plus grande difficulté que celle de la ryme, sera comme j'espere, inaccessible à nos rymasseurs d'aujourd'huy » (6). A ceux qui jugent la langue française impropre à une telle

(1) 264-265.

(2) Œuvres, éd. 1723, t. I, col. 732-733.

(3) Voici le passage : « La silab'é longe, brieve, ou comune : mes le Frâsoé ne s'é point encore' fet isi d'art, combien çe se lui soet une çoze naturele, com' el etoet aus ansien' Gres e Latins. Eins, ci é çoze merveleuse, seu' ci on' comense a regler e dreser notre lange, ne se sont encore' trouves en si grand diferent, ce pour la cantite de' silabes ». (34-35). (Un certain nombre de signes de l'orthographe de Ramus, qui exigeraient des caractères spéciaux, n'ont pu être exactement reproduits).

(4) En 1572, dans sa *Grammaire*, édition complètement remaniée de l'ouvrage précédent (42-45)

(5) Paris, FEDERIC MOREL, 1573.

(6) 2 r° (Préface).

entreprise, il répondra « (comme a desja fait le poete Angevin) que c'est sottie de croire que telles choses procedent de la nature des langues plustost que de la diligence et du labeur de ceux qui s'y veulent employer, en quelque langue que ce soit » (1). Il avait d'ailleurs composé des poèmes mesurés, qu'il n'a pas livrés au public (2).

Des règles particulières énoncées dans ce traité, nous ne retiendrons que celles qui sont de nature à nous faire connaître les traits essentiels de la versification mesurée. La règle d'allongement par position est rigoureusement observée, excepté les cas où « nous escrivons... par deux consonnantes les sillabes qui non seulement n'en doivent avoir qu'une, mais aussi qui de leur nature sont breves, comme la premiere de ces mots Dĕbvoir, Nĕpveu, Rĕgnard. Et la derniere des tierces personnes des verbes pluriers, Aymĕnt, dounĕnt, dounerĕnt, etc...» (3). Cette exception fait déjà pressentir l'usage que fera Baïf d'une orthographe phonétique. Comme Michel de Boteauville, La Taille, pour essayer de déterminer la quantité prosodique des syllabes françaises, ne s'appuie sur aucun principe solide. Si l'on excepte les finales, dont la prosodie dépend « de l'authorité et discretion des Escrivains » (4), la quantité est tantôt exactement calquée sur le latin, tantôt secrètement influencée par l'accent français. Aussi renvoie-t-il « aux Grammairiens latins, en tant que nostre langue est conforme à la leur, pour apprendre la quantité de la plus grande partie de nos sillabes ». « Doncques, ajoute-t-il, la connoissance des langues Latine et Grecque sera necessaire à nostre poete s'il veut sçavoir la derivaison de nos vocables, et par consequence la quantité d'iceux : car elle sera telle au derivatif qu'au primitif. Ainsi Făçon et văleureus auront la premiere courte pour être

(1) 2 v°.

(2) 3 r°: « je ne l'ay fait (ce traité) que pour estre une preface à quelques miens opuscules composez en ceste maniere de vers lesquelz je te montreray bien tost, si je voy par cecy que la façon d'iceux te plaise ». Parmi ces œuvres, s'en trouvait une intitulée *Lyre Chrétienne* dont il cite la strophe saphique suivante (13 v °) :

O le seul autheur de ce monde parfait
Pere, qui aux Cieux ta demeure choisis,
Fay que ton Nom tant venerable partout
Sanctifié soit.

(3) 4 v° et 5 r°.

(4) 9 v°.

issus de Facio et de Valor » (1). On n'est pas plus affirmatif. Mais voici qui n'est plus tiré de la prosodie latine et qui révèle une origine bien différente : « les voyelles qui sont devant l'E féminin..... sont toujours longues comme vīe, honorēe, vaincūe » (2). « Si un mot de deux sillabes a la derniere feminine, il faudra que la première soit longue, comme dīre, chōse, vīce..... nous ne sçaurions comment prononcer un dactile en un mot feminin, tel qu'est utile, fertile, et *sommes contrains d'allonger la penultiéme...* » (3). Ici l'allongement provient de l'accent tonique français.

La Taille nous donne divers types de vers scandés d'après ces règles ; ces exemples sont assez instructifs pour être cités. Voici un vers héroïque :

Dēssūr toūs ănĭ—maūs Dieū fōrmā l'hōmmĕ măl—heūreūx (4)

Un élégiaque :

īl noūs faūt ăbŏ—līr toūtĕ sŭ—pērstĭtĭ—ōn (5)

Un hendécasyllabe saphique :

O lĕ seūl aū—theūr dĕ cĕ mōndĕ pārfaĭt (6)

Un hendécasyllabe « phaleuce » :

Ō dē—lōyăl ă mōur ty—rān dĕ mōn cuĕur (7)

Un asclépiade :

Chārle ēn Frāncĕ fĕ—rā naīstrĕ lĕ sīeclĕ d'ŏr. (8)

Un iambique sénaire :

Jĕ vēux dĕsōr—maīs pū—blīēr lĕ nōm dĕ Diēu. (9)

Pour faire entrer les mots français dans ces cadres et les plier à cette quantité, d'ailleurs assez souple, on peut encore user de licences, de « figures », dont les plus courantes sont les *métaplasmes*, additions, suppressions, redoublements, allongements facultatifs, destinés à faciliter la tâche du poète.

(1) 9 rº.
(2) 5 vº.
(3) 7 rº. Remarquez que Michel de Boteauville aurait fait de ces mots des dactyles. (v. plus haut).
(4) 12 vº
(5) 13 rº.
(6) 13 vº.
(7) 13 vº. « Car, comme nous avons dit, la dernière syllabe est libre ».
(8) 13 vº-14 rº.
(9) 14 rº.

Voici un exemple d'un « métaplasme » très usité, l'apostrophe, qui permet de rendre une syllabe finale brève ou longue à volonté, sans violer la règle de position ; il consiste à écrire, par exemple, « J'ay trŏ' de mal » au lieu de « J'ay trōp de mal » (1). La syllabe *trop*, longue par position, devient brève par apostrophe. Et j'ai choisi à dessein le métaplasme le moins rébarbatif ; il y en a bien d'autres espèces, que La Taille énumère complaisamment et qui sont « Prostéze, Diplasiasme, Epectase, Parenthèse, Paragoge, Aphærese, Syncope, Apocope, Diaerese, Ellipse, Parellipse, Synerese, Synalephe, Ectlipse, Metathese, Sistole ou Antithese, Anadiplose » (2).

On voit donc que Baïf est loin d'avoir inventé les vers mesurés ; mais s'il a attaché son nom à ce genre de poésie, c'est qu'il l'a employé systématiquement dans des œuvres de longue haleine ; et c'est aussi parce que le plus souvent, il y a joint la musique.



2. — BAÏF ET SES SUCCESSEURS

Il n'est pas probable que Baïf avant de composer ses premiers vers mesurés ait connu le traité de La Taille, qui ne parut qu'en 1573 ; mais il put avoir d'autres modèles. Il se trouvait à Trente vers la fin du concile, en 1562 ou 1563 (3) ; de là, il descendit en Italie, où il visita Mantoue, Vicence, Vérone et probablement Venise, sa ville natale (4). Pendant son voyage, il eut sans doute connaissance du développement de la poésie mesurée en Italie, et en 1567, l'année même qu'il publia ses *Météores* et qu'il fit représenter *Le Brave* devant le roi, il commençait, au mois de juillet, une traduction en vers mesurés du Psautier « en intention de servir aux bons catholiques contre les Psalmes des haeretiques » (5). Pour s'attaquer à une œuvre

(1) 19 v°.
(2) 15 v°.
(3) V. éd. MARTY-LAVEAUX, IV, 278 et notice XXiij.
(4) II, 454 et notice XXiij.
(5) C'est le titre même qui nous donne tous ces renseignements : il est ainsi conçu : *Psaultier commencé en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des haeretiques. E fut komansé l'an* 1567 *au mois de juillet, achevé en novembre* 1569. (Bibl. nat. mss. fr. 19, 140 ; f. 121 et suiv.). Ce texte a été publié d'une manière assez défectueuse par ERNST JOH. GROTH dans la collection Vollmoller (Heilbronn, Henninger, 1888).

aussi considérable, Baïf devait s'être déjà familiarisé avec la forme nouvelle qu'il employait ; il est donc permis de croire que dès l'année 1565 environ il s'était essayé dans la poésie mesurée, où d'ailleurs son talent de poète latin devait lui rendre la tâche plus facile. Mécontent de son Psautier, il l'abandonna en 1569, après avoir composé 68 psaumes, et en entreprit une autre traduction, également en vers mesurés, qu'il termina en 1573 (1). C'est vraisemblablement vers la même époque qu'il composa ses *Chansonnettes mesurées* (2), inspirées tour à tour d'Anacréon et de Pétrarque.

Il s'attribua naturellement la gloire d'avoir innové, et même il se considérait volontiers comme le vrai fondateur de la poésie française, car, chose curieuse, il croyait, avec beaucoup de bons esprits du XVIe siècle, que les Grecs et les Latins avaient tout d'abord employé les vers rimés, jusqu'au jour où des poètes de génie inventèrent la poésie mesurée.

Un tans fut ke la Grésse n'avoêt lês nombrez é lês piés,
Un tans fut k'i n'étoêt ô Latin : L'un é l'autre s'akoutrant
Laurs d'üne simple fason, kome nous (paussible) kadansoêt
Leu'vêrs moéins mezurés, de sela ki de rime le nom tient.
Més kêlkun le premiér dékora la Grésse de beaus vêrs
Bién mezurés nonbreus, lui chantr' é poête toulês deux : (3)

« Chantre et poète », ces mots nous révèlent quelle était la véritable intention de Baïf quand il entreprit de composer des vers mesurés. S'il se donna à ce nouveau genre de poésie, ce

(1) Bibl. nat. mss. fr. 19, 140 (1-120).

(2) Mss. fr. 19, 140 (311-375). Le titre et les premières pages manquent, ce qui empêche de déterminer avec précision la date de composition du recueil. Le mss. commence au milieu de la chanson XXVI du premier livre (il y en a trois). Quelques-unes de ces chansonnettes ont été publiées par Becq de Fouquières, *Poésies choisies de Baïf*, Paris, 1874 (363-372) et par Marty-Laveaux (V. 373 suiv.). Les partitions musicales de Le Jeune et de Mauduit, rééditées par M. Henry Expert, contiennent quelques chansonnettes du ms. et un assez grand nombre d'autres qui n'ont été conservées que grâce à la musique.

(3) V. 300. — V. Ramus, *Grammaire* (éd. 1572 ; p. 44) : « Et hardiment le premier gentil esprit, qui remplira ses vers mesures d'une bonne et riche poesie, il sera le premier poete des François, comme Homere et Livius ont este des Grecs et des Latins, devant lesquels ny avoit ny en Grece, ny en Italie aultre poesie que de rithmes » (entendez *rimes*). Cette même idée persistait encore à l'époque de Voltaire. V. *Dictionnaire philosophique* art. « Rime » : « Quelques doctes prétendent que les Grecs commencèrent par rimer ...., mais qu'ensuite, ayant mieux senti l'harmonie de leur langue, ayant mieux connu la prosodie, ils firent ces beaux vers non rimés que les Latins imitèrent et surpassèrent bien souvent ».

n'est pas, comme le prétend Pasquier (1), par dépit de n'avoir pas réussi dans les vers rimés, c'est bien plutôt parce qu'il ambitionnait la gloire de restaurer la poésie ancienne dans son union avec la musique. Nous en avons des témoignages formels : un passage, assez peu connu (2), des poèmes latins de Baïf le dit expressément, ainsi que ces vers souvent cités de l'épître « A son livre » :

Dy que cherchant d'orner la France
Je prin de Courville acointance,
Maistre de l'art de bien chanter :
Qui me fit, pour l'art de Musique
Reformer à la mode antique,
Les vers mesurez inventer (3)

C'est en effet avec ce Courville, dont on parlera plus loin, que Baïf fonda l'*Académie de poésie et musique*, ouverte en 1571. A cette date, et pendant quelques années, l'étude des vers mesurés appartient moins à l'histoire littéraire qu'à l'histoire musicale. Cependant il serait faux d'affirmer que tous les vers mesurés de Baïf aient été composés pour la musique : dès le début de l'année 1574, Baïf adresse à Charles IX ses *Etrénes de poézie fransoêze an vêrs mezurés*. Si l'on en excepte l'Ode à la Reine Mère, cet ouvrage, tant par la forme que par le fond, ne se prête guère à la musique, et, en fait, on n'en connaît pas d'adaptation musicale. Il n'est pas impossible pourtant que même la simple déclamation de ces vers ait été soutenue par un léger accompagnement de luth ou de lyre (4). Quoi qu'il

(1) Œuvres éd. de 1723. t. I, col. 733. « Jean-Antoine de Baïf marry que les Amours qu'il avait premièrement composés en faveur de sa Méline, puis de Francine, ne luy succédoient envers le peuple de telle façon qu'il désiroit, fit vœu de ne faire de là en avant que des vers mesurez.... ».

(2). Carmina (fol. 17). Après avoir parlé des vers grecs et latins « Seculo quos aureo ».

Docti solebant *Musicique* pangere
Virique clari nobilesque feminae,

Il ajoute :

Quorum relictis primus in vestigiis
Insistere ausus, verba clausi Gallica,
Brevesque longasque aure callens syllabas,
Simplex duplexque tempus aptans ordine
Certo, quod esset *arte junctum musica*.

(3). II, 461.

(4) V. Michel : Brenet *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime* Paris, 1900, (33-34).

en soit, les « Etrénes » nous montrent Baïf plein d'enthousiasme pour son œuvre et confiant dans l'avenir :

> Plus le komun ansuivre ne puis : mês libre de l'esprit
> Autre nouveau santiér je me fê, par ou puisse me haussér
> Haurs de la Têrr' : é nouveau konpauseur duire le Fransoês
> Aus chansons mezuré's. I ne faut plus m'espérer anvéin
> Au vieil jeu de la rime ravoêr. Puis l'eure ke Sérês
> Aus mortels a doné le froumant, ki rechêrche le vieu glan ? (1)

Il ne veut plus rimer. Et cependant il rimera encore : l'année même de l'ouverture de l'Académie, en juillet 1571, il avait réuni en quatre volumes toutes ses *Euvres en rime*. Tout en composant ses *Etrênes* il écrivait encore des vers rimés, ainsi que nous l'apprend son ami Du Guast, qui le lui reproche en plaisantant (2). Et, peu après l'apparition des *Etrênes*, la mort de Charles XI et l'avènement de Henri III arrachèrent à Baïf poète de cour, malgré ses belles déclarations, maint poème en vers rimés (3). Enfin son curieux livre des *Mimes*, composé de 1575 à 1581 (4), et son troisième *Psaultier* (5), qu'il achèvera en 1587, seront rimés d'un bout à l'autre.

Baïf ne changea pas grand chose à la technique des vers mesurés telle qu'elle peut se dégager des quelques essais antérieurs à lui et du traité de Jacques de La Taille. Mais il eut le mérite (si ç'en est un) de réduire en système ces tentatives isolées et de donner au nouveau genre de poésie de véritables œuvres. Malheureusement il ne nous a pas laissé d'ouvrage didactique où soient exposés les principes de la versification mesurée (6) : nous en sommes réduits à les reconstituer en nous aidant des vers mesurés eux-mêmes, de l'introduction des *Etrênes*, des schèmes métriques du premier psautier mesuré (7), et des renseignements que Mersenne nous fournit avec complaisance

(1) V. 299.
(2) Notice, XXXIV.
(3) V. 245-274.
(4) V. 1-221.
(5) Bibl. Nat. : mss. fr. 19, 140 (ff. 183-310).
(6) Peut-être avait-il composé un traité de métrique française, comme l'affirme *La Croix du Maine*, probablement d'après ce passage de l'introduction des *Etrénes* (V, 304) : « Kontante toê de sesi attendant plus ésprês avêrtisemant ki t'êt préparé, tant sur la prononsiasion Fransoêze ke sur l'art Métrik » Si ce traité a été composé, il est resté inédit et il est aujourd'hui perdu.
(7) BAÏF y indique, en tête de chaque pièce, les mètres qu'il emploie.

et confusion dans son *Harmonie universelle* et dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1). D'ailleurs une étude approfondie de ce sujet n'entre pas dans le cadre de cet essai et coûterait peut-être plus d'effort qu'elle ne présenterait d'intérêt (2). Il suffira d'indiquer les caractères essentiels de la poésie mesurée de Baïf.

Nous avons vu qu'elle est en grande partie faite pour la musique, et nous aurons l'occasion de revenir longuement sur ce point. En ce qui concerne la quantité des syllabes, on sait que Baïf admettait la règle de position, car on possède, écrite de sa main, une phrase où il déclare que « 2 consonnes qui sont après les voyelles rendent la syllabe précédente longue (3). »

Mais, pour qu'une pareille règle répondît à quelque réalité phonétique, il fallait que le langage écrit fût la transcription exacte du langage parlé. On comprend alors que Baïf ait adopté pour son compte un système d'orthographe simplifiée assez analogue à celui de Ramus. Cette orthographe, qui lui donnait des signes différents pour les voyelles à quantité nettement variable (4), lui permit d'indiquer assez exactement la nature prosodique d'un certain nombre de syllabes. Mais on ne doit pas perdre de vue que cette prosodie est en grande partie conventionnelle et déterminée tantôt par l'analogie avec le latin, tantôt par une concession inconsciente aux exigences de l'accent tonique français; sur ce point Baïf ne procéda pas autrement que ses plus obscurs devanciers. Il fut plus original, si l'on peut ainsi dire, dans le choix des mètres où devaient entrer les longues et les brèves ainsi constituées.

(1) Les *Quaestiones* parurent en 1623, l'*Harmonie Universelle* sous sa forme définitive, en 1636. Mersenne parle de Baïf avec enthousiasme et consacre de longues pages à la question des vers mesurés ; quand il en traite, c'est Baïf qu'il a toujours en vue et c'est surtout à lui qu'il emprunte ses exemples. D'autre part il était en relation avec la famille des Mauduit où se conservaient tous les souvenirs de l'Académie de Baïf. Son témoignage est donc important pour l'histoire des vers et de la musique mesurés.

(2) Si l'on est curieux d'analyser ce genre de vers dans le détail, on pourra lire avec fruit les diligentes statistiques de K. E. MULLER dans sa dissertation *Ueber accentuirend-metrische Verse in der Franzœsischen Sprache des XVI.-XIX. Jahrhunderts* (Bonn. 1882).

(3) Ms. fr. 19, 140, (f. 377). — Cité par GROTH, p. XIV.

(4) Ainsi deux signes pour *o* selon qu'il est bref ou long, trois signes pour *e* selon qu'il est bref, long ou commun.

Tandis qu'avant lui les auteurs de vers mesurés français s'étaient bornés à composer des hexamètres, des distiques élégiaques ou tout au plus des vers saphiques, Baïf, surtout dans ses Psaumes et dans ses Chansonnettes, employa les formes de vers les plus variées, qu'il diversifia encore par l'usage fréquent des types catalectiques (1). Et il réunit ces vers ou *Kôles* en groupes *dikôles*, *trikôles... etc.*, formant ainsi de nombreuses combinaisons strophiques dont quelques-unes paraissent être de sa création. Enfin il s'essaya aussi, en joignant divers types de strophes, à la grande ode lyrique « par strofe, antistrofe, épôde » (2) expression dernière et parfaite du lyrisme selon l'esprit de l'antiquité.

On peut dire que ces essais furent, en général, mal accueillis du public (3). Ils obtinrent sans doute les suffrages de quelques lettrés enthousiastes. Vauquelin de la Fresnaye (4) parle du *courageux oser* de Baïf, et encore son éloge vise-t-il autant la réforme musicale que la poésie mesurée. Claude Fauchet (5) tient à aider de ses encouragements « ceux qui travaillent à embellir notre langue Françoise, et conformer l'écriture à la prononciation, ou reformer la poésie Françoise selon l'art pratiqué en la mesure des syllabes et pieds par les Grecs et Romains : comme fait Jean Antoine de Baïf, poète François, tressçavant ès langues grecque et latine ». Scévole de Sainte-Marthe déclare que c'est une entreprise « tout à fait excellente et qui mériterait un succès universel, si on la jugeait en elle-même et non d'après des préjugés enracinés (6) ».

Mais ce passage lui-même nous donne à penser que l'opinion

(1) Les expressions *Kadansé, kourkadansé, surkadansé* doivent s'entendre en effet des vers catalectiques, brachycatalectiques et hypermètres. (V. V. 303 ; Groth passim ; Mersenne, *Harm. univ.* Traitez des consonances.... etc. 388-390). Quand au mot *rebrizé* (Groth, 66, 79 et passim) il désigne l'anaclase des ioniques mineurs.

(2) V. Groth (42), et, dans les *Etrênes*, l'ode à la Reine Mère (V. 305).

(3) Du moins tous ceux qui n'étaient pas destinés à la musique et qui se donnaient simplement pour de la poésie. On verra qu'il en fut tout autrement pour les vers mesurés mis en musique. Il faut remarquer que les premiers vers mesurés de Baïf (presque les seuls) publiés de son vivant, les *Etrênes de poézie fransoêze*, se donnaient comme une œuvre purement littéraire et n'étaient pas de nature à gagner beaucoup de suffrages.

(4) *Art poétique*, II 845.

(5) *Recueil de l'origine de la langue et poésie française* (1581) ; (77-78).

(6) Cité dans Ménage, *Anti-Baillet*, art. CXI. « Profecto pulcerrimam, et omnium applausu dignissimam, si ex se, non ex inveterata hominum opinione penderetur ».

courante était tout autre (1). En réalité, avec quelques réserves il faut en croire là-dessus le témoignage formel de Pasquier, suivant lequel Baïf fut « en ce subject si mauvais parrain que non seulement il ne fut suivi d'aucun : mais au contraire découragea un chacun de s'y employer. — ..... aussi-tost que cette sienne poésie veit la lumière, elle mourut comme un avorton (2). » Il faut en croire surtout le témoignage de Baïf lui-même qui, dès 1577, dans ses vers latins, se plaint amèrement de l'échec de sa tentative, de l'ingratitude des Français, et qui, découragé, ne trouve plus de consolation que dans le commerce des Muses Latines (3).

(1) D'ailleurs, dans une ode française jointe aux vers mesurés de Rapin, Scévole de Sainte Marthe ne nous laisse pas de doute à ce sujet. Baïf, découragé, aurait renoncé à poursuivre la publication de ses vers mesurés.

Epode II
Un Baïf le plus sçavant
Des poètes de notre âge
Embrassa ce bel ouvrage,
Qu'il voulut mettre en avant
Mais s'il eut l'âme bastante
Pour l'avoir bien entrepris.
Il ne l'eut assez constante
Pour en monstrer les écrits.

Strophe III
Faut-il s'estonner si l'homme
Qui pour autrui se consomme
Prend sa peine à contre-cœur
Quand il n'a pour tout salaire
Des grands ni du populaire
Qu'un ris profane et moqueur ?
. . . .

(2) Œuvres (éd. 1723), I, col. 733.— Voir aussi II, 653 et (I, col. 1139) l'épigramme 59 du premier livre, adressée à Baïf, où l'on trouve les vers suivants :

Nec tamen hoc passim populo doctisque probatur,
Atque hinc maxima pars unde queratur habet.

(3) *Carmina*, fol. 17 :

. . . . nunc queror quod gratia
Non ulla digna pro meis laboribus
Vivo videntique aut habetur aut datur.
. . . .
Sed hoc malignum flens et accusans simul
Ævum, relictis Gallicis jam transfuga
Ad has Latinas me Camoenas conferam
Dedamque posthac : nec laboriosius
Opus minabor ferre quod vires negent.

V. aussi fol. 31 v° :

Hactenus ingratae Gallorum carmina genti
Et cecini et cecinisse piget, quae forte legentur
Qua Franci porrecta patent confinia regni.

Si la tentative ne réussit pas, elle fit du moins quelque bruit, et il semble qu'elle n'ait pas été sans influence à l'étranger, surtout en Angleterre, où, vers 1580, se produisit un mouvement considérable en faveur des vers mesurés (1). Après les tentatives personnelles, et d'ailleurs différentes, d'un Drant ou d'un Harvey, un groupe de lettrés et de gentilshommes, parmi lesquels se trouvaient Sidney, Dyer, Greville et Spenser, fondèrent une société nommée par eux l'*Aréopage* (2), qui ressemble étrangement à l'*Académie* de Baïf et qui en est sans doute une imitation, si l'on songe que Sidney était venu à Paris en 1572, c'est-à-dire pendant les beaux jours de l'Académie. On sait d'ailleurs le grand développement que devait avoir ce genre de poésie en Angleterre par la suite et en Allemagne après Opitz.

Mais en France même, si les vers mesurés n'obtinrent jamais l'estime du public, ils furent considérés, dans certains milieux littéraires comme un passe-temps de bon ton, comme un tour d'adresse dont il fallait, au moins une fois, s'être montré capable. Remy Belleau disait « qu'il en fallait faire, pour dire, j'en ay fait (3) », et Henri Estienne, qui recommande surtout aux poètes de son temps la poésie rimée, se félicite « que si quelcun d'entr'eux s'est voulu amuser à ceste autre, elle ait esté comme son *parergon*, mais ceste-la, *ergon* (4) ». D'ail-

(1) v. Spingarn *A History of literary criticism in the Renaissance*, New-York, 1899 (298-304). Le critique anglais Ascham s'était fait dès 1570, dans son *Scholemaster*, le champion de la poétique nouvelle, et il citait deux hexamètres anglais d'une traduction de l'Odyssée composée par Thomas Watson entre 1540 et 1550. Je les reproduis à titre de curiosité :

All travellers do gladly report great prayse of Ulysses,
For that hi knew many maners, and saw many cities.

(2) Ce terme d'Aréopage paraît avoir désigné, comme celui d'académie, les sociétés littéraires de l'Italie du xve siècle. Car Pulci écrivait dès 1483, dans son *Morgante Maggiore* (XXV, 117), le passage suivant, où l'on rencontre les deux termes, ainsi que celui de gymnase :

La mia *accademia* un tempo o mia *ginnasia*
E stata volentier ne' miei boschetti ;
. . . .
E cosî fuggo mille urban dispetti ;
Si ch'io non torno a vostri *areopaghi*.
Gente pur sempre di mal dicer vaghi.

(3) V. Tabourot, *Les Bigarrures...* (liv. I, ch. XVII, 225) — Nous possédons donc de Belleau des sénaires iambiques (II, 101) et des vers sapphiques (II, 119)

(4) C'est-à-dire œuvre par opposition à *parergon*, qui signifie hors-d'œuvre ou accessoire· *La précellence du langage françois*, éd. Huguet. Paris, 1896. (42). — La première édition est de 1579.

leurs on ne tarda pas à ajouter la rime aux vers mesurés, ce qui, en les rapprochant des vers ordinaires, leur donna une vie nouvelle (1). Ronsard ne dédaigne pas d'écrire deux odes saphiques rimées (2). On trouve aussi des vers saphiques en rimes dans les *Œuvres poëtiques de Marc-Claude de Buttet* (3).

Enfin un important mouvement de poésie mesurée se produit dans les dernières années du XVI[e] siècle, autour de Nicolas Rapin. Passerat, Pasquier, Gilles Durand, Odet de la Noue, Scévole de Sainte-Marthe, Raoul Callier, composent des vers mesurés, rimés ou non rimés (4). D'Aubigné, provoqué par Rapin dans une discussion sur ce genre de poésie, compose le lendemain sur le psaume 88 une paraphrase en vers saphiques qui fut mise en musique par Claude le Jeune et par du Caurroy (5). Il fit d'autres vers mesurés par la suite, si bien qu'il

(1) V. PASQUIER (I, 735) Jodelle avait déjà fait des vers mesurés rimés. Baïf lui-même en avait composé : Mersenne l'avait entendu dire (v. *Quaest.*, col. 1583 « Utrumque vero et homoioteleuton et quantitas versibus nostris addi possunt *quod etiam fecisse Baïfium audio...* ») Et Becq de Fouquières a trouvé dans un manuscrit (Bibl. nat. fr. 1718) une « Ode » de Baïf « rithmée (rimée) à la françoise et mesurée à la grecque et latine », qu'il reproduit dans ses *Œuvres choisies de Baïf* (p. 373).

(2) II. 376-378.

(3) 99-100 dans la réédition donnée en 1877 (par Ph. Soupé) d'après le texte de 1588.

(4) Sur Passerat et Pasquier, v. PASQUIER (I, 735). — Gilles Durand a publié une *Chanson mesurée* en distiques élégiaques non rimés dans ses *Œuvres poëtiques* Paris 1594, (f. 25). — Pour les vers d'Odet de La Noue, v. d'Aubigné, (I, 454) et une ode mesurée et rimée, avec schème métrique, en tête du *Printemps* de Claudin Le Jeune. — On trouve une épigramme mesurée (Ep. XXX) dans les *œuvres de Scevole de Sainte Marthe* (f. 150 v°) et des vers mesurés du même en tête des *Vers mesurez* de Rapin, dans l'édition de 1610, faite par les soins de Raoul Callier. — Quant à celui-ci, qui était le neveu de Rapin, on a de lui une *Ode saphique, rimée et mesurée à la façon des Grecs et des Latins* (1619 in-4°), dans la dédicace de la laquelle on peut lire : « Dès l'advenement à la Couronne du Roy je fis présent à sa Majesté de la Poësie mesurée de mon oncle Rapin..... »

(5) I, 454-455. — « Il échappa à Raspin que cette raison estoit bonne pour ceux qui n'en pouvoient faire. Le lendemain estant à un Presche, où l'on avoit chanté le Pseaume 88, il m'arriva de mettre le premier couplet en saphiques, et quelques remontrances que je fisse à moy mesme pour me rendre attentif à choses meilleures, je ne peu estre maistre sur moy que je n'avanceasse cette besougne autant qu'on pouvoit sans escrire. Je commençay par :

Dieu benin, j'espars nuict et jour devant toi, etc.

Comme vous le pouvez voir..... dans les vers mesurez de Claudin, et mesmes en ceux de du Corroy ». On trouvera cette pièce, sous sa double forme musicale, dans les rééditions de M. Henry Expert : LE JEUNE (*Psaumes mesurés*, 2[e] fasc., p. 59) et DU CAURROY (*Mélanges*, 1[er] facs., p. 61)

put en publier dix-neuf pièces (1), avec schémas métriques, dans ses *Petites œuvres meslées* qui parurent en 1630, à Genève, l'année même de sa mort. Mais le véritable chef d'école fut alors Nicolas Rapin, qui composa deux livres de vers mesurés, pour la plupart rimés, publiés par Callier en 1610, deux ans après la mort de l'auteur (2). Comme Baïf, il se pose en novateur :

J'ay premier mis le pied sur l'estroicte carrière
Où nul n'avoit entré : j'ay ouvert la barrière
Me fiant en ma force, et conduit un essein
De jeunes studieux sur un nouveau dessein.
Le premier des François j'ay mis le vers lyrique
Et l'iambe tragiq sur le modèle antique,
Suivant le train d'Horace et l'air de ses chansons,
Mais non pas son amour eschaufé des garçons.
Que si j'ay retenu l'unisson de la rime
Petau tu ne m'en dois tenir en moins d'estime.
La rime s'accommode au saphiq mouvement
Et le viste trochée en va plus gravement. (3).

Pourtant il semble parfois se souvenir de son principal devancier ; mais c'est pour faire ressortir le mérite de son œuvre propre :

Quand Baïf nos chants le premier reforma
Contre ses desseins l'ignorance s'arma,
Et chassa bien loin de cet art la beauté
Pour sa nouveauté.
Bien qu'il eut l'esprit de sciences instruit
Son savoir resta misérable et sans fruit,
Ses labeurs ingrats et sa Muse sans pris
Vindrent à mépris.
J'ai depuis son temps le nuage éclarcy
Et de miel François sa rudesse adoucy,
. . . .
Il se voit combien mon étude a servy
Jà de tous côtés la jeunesse à l'envy
Suit de près mes pas, et la France j'entr'oy
Chanter après moy (4).

(1) III, 275-296. — L'auteur rappelle dans une préface (273) la provocation de Rapin : « Ils (Rapin et La Noue) dirent que ces difficultés ne seroyent proposees ni goustees que par ceux qui ne les pouvoyent vaincre, et qui pour en estre incapables, les rejettent. Certes ce deffi esmeut un peu ma bile, et m'envoya de cholere m'essayer premièrement sur le Pseaume 88, et puis sur le troisième, tels que vous les verrez en ce recueil ».

(2) Dans *Les œuvres latines et françoises de Nicolas Rapin* ; Paris, Chevalier, 1610, in-4° Les deux livres de vers mesurés comprennent 55 pages

(3) *Epistre à Monsieur Petau* (109).

(4) p. 22 des vers mesurés (Ode Saphique).

Il est vrai qu'en ajoutant la rime à la plupart de ses vers mesurés, il les fit accepter bien plus facilement du public. Certains même, ne présentent aucune différence avec des vers rimés ordinaires. Comme exemple, je choisis à dessein le passage suivant, où il est encore parlé de Baïf. Ce sont des vers « asclépiades » rimés et l'on peut voir qu'ils ne diffèrent en rien de nos alexandrins classiques :

Il restoit de donner pour le commencement,
Au langage commun quelque bel ornement :
Quand un docte Baïf, tout le premier voulut
Nos chansons mesurer sur le pénible luth ;
Mais l'heur lui defaillit, plus que le bon savoir :
Faudroit-il que la France eust le malheur de voir
Sous ton règne, où le ciel tout bonheur eust donné,
Un si brave dessein de tout abandonné ? (1).

Après la disparition de Rapin et de son école, après les livres de Mersenne (2), qui consacre de longues pages aux efforts de Baïf et de ses successeurs, on peut dire que la poésie mesurée retombe au rang des curiosités littéraires (3). Il est inutile. et d'ailleurs hors de notre sujet, d'en suivre plus loin le développement. Pourtant nous mentionnerons en passant deux tentatives curieuses faites par deux hommes dont on s'étonnera de trouver le nom ici, par Turgot et par Louis Bonaparte. Tous deux composèrent des vers mesurés, le premier un « poème en vers métriques hexamètres », intitulé *Didon* (4), et traduit du 4e livre de l'Enéide, le second diverses pièces mesurées comprises dans un *Essai sur la versification* où il joignait la pratique à la théorie (5).

(1) p. 3. (vers asclépiades-alexandrins).

(2) *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623). — *Harmonie universelle* (1636).

(3) LAMY *Rhetorique* V. Paris 1688 (p. 226). — MERVESIN, *Hist. de la poésie françoise*. Paris, 1706 (p. 140-141). — MARMONTEL, *Poétique françoise*, Paris, 1763 (p. 261-316). — D'OLIVET *Remarques, sur la langue françoise*, Paris, 1767 (p. 76-86). — D'OLIVET : *Traité de la Prosodie françoise*, Paris, 1805. (passim).

(4) « Avec le commencement de l'Enéide, et les seconde, huitième et dixième Eclogues » de Virgile. Le tout accompagné du texte latin.

(5) Cet « Essai », comprenant deux volumes in-8° de 501 et de 207 pages, parut en Italie en 1825-1826 sous le nom du comte de Saint-Leu. C'était, comme on sait, le titre que portait Louis Bonaparte, après qu'il eut abdiqué, en 1810, le trône de Hollande.



3. ESTHÉTIQUE DU VERS MESURÉ

Sans vouloir faire ici une étude approfondie sur la valeur esthétique des vers mesurés et sur le rôle de la quantité dans la versification française, nous devons entrer dans quelques détails indispensables pour l'exacte compréhension de la musique « mesurée à l'antique ». Les auteurs de vers mesurés français ont voulu imiter dans notre langue les procédés de la versification latine (1). Or l'harmonie du vers latin dépend de deux facteurs: la quantité et l'ictus. Quel peut être leur rôle dans les vers mesurés français ?

La quantité qui, dans la versification latine était assez nette pour déterminer à elle seule un rythme défini, est au contraire extrêmement incertaine en français (2). Dans notre langue, comme dans les autres langues romanes, elle est liée à l'accent tonique, qui porte sur la fin des mots à terminaison masculine et sur la pénultième des mots à terminaison féminine. Quant aux syllabes protoniques, qui sont en majorité, il est bien difficile d'en déterminer la valeur prosodique : car, si on les compte pour longues ou pour brèves par analogie avec les mots latins de même structure, on leur donne le plus souvent une quantité qu'elles n'ont pas et l'on fausse d'une façon ridicule la prononciation naturelle. Si l'on essaie de percevoir leur véritable durée, on ne perçoit rien de précis, et l'on est amené à les considérer comme douteuses, c'est-à-dire tout à fait impropres à former par elles-mêmes un rythme quelconque (3). Tandis qu'il y avait, entre les longues et les brèves

(1) Je pourrais aussi bien dire : gréco-latine. Mais, pour la clarté de l'exposition, les considérations qui vont suivre porteront presque exclusivement sur la versification des Latins.

(2) V. Thurot, *De la prononciation française* (Paris, 1883), (t. II, livre v, 561-742).

(3) Le plus souvent, on est porté à en faire des brèves ; et une telle abondance de brèves rend bien difficile l'emploi de certains mètres anciens. C'est ce qui faisait dire à d'Aubigné (I, 456) : « ..... en faisant nos vers mesurez, nous avons trouvé la langue Françoise très commode aux choses gaillardes, et si vous n'y aportez un grand labeur, trez impropre aux choses pesantes et majestueuses. Vous y trouverez toujours trois pyrriques pour un spondee : voyez pour tesmoin de cela mon ingrat labeur sur ce qu'on appelle le *Te Deum laudamus* ».

de la poésie latine des rapports de durée nettement perceptibles, la différence de durée entre nos longues et nos brèves n'est ni bien définie, pour un même mot, ni constante pour des mots différents. Cette indécision permit à Baïf de donner aux mêmes syllabes des durées variables suivant les cas (1) et même de forcer ouvertement la quantité, qui parfois se révèle par la violence qui lui est faite (2). En somme, avec une prosodie aussi flottante et qui ne peut être précise que si elle est arbitraire, il paraît chimérique de vouloir former des vers métriques en notre langue, à moins que l'ictus, emprunté aussi à la métrique latine, ne puisse suppléer à l'indétermination de notre quantité. Or, on va voir que l'ictus, loin de pouvoir donner à nos vers mesurés le rythme qui leur manque, en dénaturerait complètement la prononciation.

Le rythme du vers latin était suffisamment défini par l'opposition des longues et des brèves, « disposées de telle sorte qu'une syllabe longue se trouvât toujours à certaines places (3).» Mais en outre, cette longue (ou sa monnaie) portait l'*ictus* ou *percussio*, c'est-à-dire qu'on battait sur elle le temps fort de la mesure. Il est probable que l'ictus donnait à la syllabe sur

(1) C'est ainsi que dans l'Epitre au roi, qui se trouve en tête des *Etrênes* (V. 299), on trouve *au* et *tout* longs, alors que *aux* et *touts* sont brefs, les diphtongues *ai*, *eu*, *ou*, *au*, tantôt longues, tantôt brèves... etc. (v. BELLANGER, *Etudes historiques et philologiques sur la rime française*, Angers, 1876, 47-48).

(2) THUROT. I, XXXVI et 50. Il n'est pas impossible que la prononciation du 16e siècle se soit mieux prêtée que la nôtre aux vers mesurés ; mais jamais au point de les faire paraître à la fois naturels et harmonieux. Les témoignages des contemporains sont formels sur ce point. La quantité n'était même pas clairement perçue à la rime, où cependant elle est le mieux mise en lumière, et l'on pouvait faire rimer des mots comme *audace* avec des mots comme *grâce*, malgré ces curieux conseils de JEAN BOUCHET, *Epistres familières...* (f. lxxij) (cité par Chamard, « Deffence... » p. 269, n. 2).

Voire doit on sans que les vers on griefve
Avoir esgard à la longue et la briefve,
Qu'on cognoistra par le parler commun
. . . .
En bon François ce mot cy *advertisse*
Est long sur i , et brief ce mot *notice*,
Et toutesfoiz tous les jours vous voiez
Que les plus grans sont sur ce forvoiez.....

(3) V. VENDRYES, *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, (Paris, 1902), (p. 64-67).

laquelle il portait une intensité momentanée et toute relative au vers. Le retour périodique de la longue était ainsi mieux marqué, et le rythme du vers y gagnait en netteté et en force. L'ictus pouvait, selon les différents cas, tomber sur différentes syllabes d'un même mot, qui prenait ainsi, de par sa place dans le vers, une physionomie particulière. Par exemple, dans ces deux vers de Virgile (1) :

Ó fortúnatós nímium súa sí bona nórint.....
Fórtunátus et ílle Deós qui nóvit agréstes.....

Les trois premières syllabes de *fortunatos* et de *fortunatus* sont identiques, mais elles sont diversement orientées ; l'effort de la voix n'y est pas réparti de la même façon : dans le premier vers, il porte sur *tu*, dans le second sur *for* et sur *na*. Dans les deux cas l'ictus souligne la longue initiale d'un spondée.

Nos vers mesurés, où l'opposition des longues et des brèves est si peu sensible, auraient bien besoin de cet ictus pour préciser leur rythme. Mais la nature de la langue française en rend l'application impossible. En effet, le mot latin, du moins pendant toute la période classique (2), ne possède qu'un accent purement musical, et chacune de ses syllabes longues, n'ayant pas d'intensité par elle-même, est également apte à recevoir le temps marqué. Au contraire, le mot français se présente avec un accent d'intensité qui lui est propre, et il serait complètement dénaturé s'il recevait l'ictus à moins que l'ictus ne coïncidât par hasard avec cet accent d'intensité. Imaginez, dans les premiers des deux vers ci-dessus, que le mot *fortunatos* ait un accent d'intensité sur *na* ; celui-ci disparaîtrait entre les deux ictus des syllabes *tu* et *tos*, et l'aspect ordinaire du mot serait méconnaissable. C'est précisément ce qui arrive si l'on prend l'haxamètre suivant de Baïf (3), et qu'on le scande en appuyant sur les places où tombe l'ictus :

Lés jours pár Jupitér opsérvant bién kome lón doêt.....

(1) GÉORG. II, 458 et 493. — V. BENLOEW, *Rhythmes français et Rhythmes latins*, Paris, 1862, p. 31. — Je marque par de petits traits verticaux la place de l'ictus.

(2) V. VENDRYES, (99-103).

(3) V. 350.

Sans doute, de la sorte le rythme est plus sensible, mais la prononciation ordinaire est dénaturée, au point que la phrase ainsi lue devient difficilement compréhensible. En effet, comme il n'y a presque aucune différence entre l'ictus et notre accent tonique, les mots *Les*, *par*, *opsêrvant*, *lon*, qui portent l'ictus paraissent être accentués de travers. Une langue comme la nôtre, possédant une intensité à place fixe, ne pourrait s'accommoder d'une versification fondée sur l'ictus que si l'ictus coïncidait toujours avec l'intensité. Voici par exemple un pentamètre de Denisot (1) dans lequel l'ictus n'altère pas la prononciation :

Vers que la France reçoit, vers que la France lira.

Mais c'est là en somme une rencontre assez rare, et les vers du premier type sont de beaucoup les plus fréquents. Ainsi, d'une manière générale, les vers mesurés français, insuffisamment rythmés par une quantité incertaine, auraient besoin de l'ictus pour devenir des vers, mais ils doivent s'en passer, s'ils veulent rester du français.

Sans rime, sans ictus, sans rythme quantitatif véritable, que sont-ils donc ? De la prose, tout simplement ; ou tout au plus un genre de prose dans lequel une déclamation affectée et emphatique peut seule préciser, en l'exagérant, la prosodie flottante des mots. Il n'est pas probable que Baïf et ses émules aient recouru à l'ictus : on a vu combien ç'eût été ridicule, et, en fait, on ne trouve dans leurs écrits aucune allusion à la battue d'un temps fort. Ils semblent qu'ils n'aient pas revendiqué pour leurs vers métriques d'autre harmonie que celle qui résulte de l'opposition des longues et des brèves : en exagérant légèrement cette opposition par le débit, ces doctes versificateurs, aidés par la pratique courante de la métrique latine et par le souvenir toujours présent des vers anciens de même structure, obtenaient une sorte de rythme quantitatif qui échappait aux lecteurs non prévenus, ou qui choquait par sa raideur les oreilles habituées à la simple prononciation natu-

(1) Voir plus haut.

relle (1). C'est bien l'impression que donne ce curieux passage de Deimier (2) : « On voit bien qu'il y a quelque industrie en la façon de ces vers, qui sont ainsi formez à la cadence des Latins et des Grecs ; mais on voit aussi fort clairement, que la franchise et la douceur de la langue Françoise ne s'accordent que le moins du monde avec des vers ainsi mesurez : veu qu'ils sont trop symbolizans à la démarche de la Prose ».

Il y avait pourtant, dans la tentative des vers mesurés, une idée qui aurait pu être féconde, l'idée d'une métrique du vers français. Les Latins avaient pris pour principe de leur versification un élément donné par leur prononciation naturelle, la quantité. Si l'on voulait les imiter avec succès, il fallait constituer une versification avec le facteur rythmique fourni par notre langue courante, avec l'accent tonique. Mersenne lui-même le dit excellemment dans un de ses moments de parfaite sagesse : «..... il faut mesurer nos quantitez par la vraye prononciation, et par l'accent François, sans nous arrester à la fontaine d'Hypocrene, ou au Tibre, dont la Seine et la Loire ne prennent pas leurs eaux (3) ». Puisque la quantité française est douteuse, puisque l'ictus tombant en dehors de l'accent tonique produit l'effet de cet accent mal placé, en s'ingéniant à mettre l'accent de la prononciation usuelle sur les syllabes qui doivent recevoir l'ictus, on obtiendra par cette coïncidence un rythme à la fois saisissable et naturel. On l'a constaté dans le vers de Denisot cité plus haut (4). Au lieu d'une succession chaotique de longues et de brèves incertaines, on a une alternance fort nette de syllabes toniques et de syllabes atones. C'est le principe même de la versification accentuelle des Allemands et des Anglais : on peut y retrouver des dac-

(1) MERSENNE lui-même, dans ses *Quaestiones*, reconnaît implicitement que le plus grand mérite des vers mesurés est d'être difficiles et de plaire aux érudits. *Qui versus tametsi nonnullis ingrati, et omnibus gratiis destituti videantur, non ita tamen iis, qui in hujusmodi versibus condendis laboraverunt, sciunt enim quantus labor impendendus sit.....* (col. 1582). Et dans l'*Harmonie universelle* (Traité de la Composition, 386), il va jusqu'à dire : «..... les vers rimez ont tellement acoustumé nos oreilles à la cadence de la rime, qu'elles ne reçoivent nul plaisir des vers mesurez, si quant et quant ils ne sont rimez.... ».

(2) *L'Académie de l'Art Poëtique*, Paris, 1610 (38).

(3) *Harm. univ.* (Traité de la compos. 381).

(4) Si les *Chansonnettes* de BAÏF sont de beaucoup sa meilleure œuvre en vers mesurés, c'est précisément parce que la coïncidence de l'ictus et de l'accent y est relativement fréquente.

tyles et des spondées, à condition de remplacer l'opposition longue-brève par l'opposition tonique-atone. Voici par exemple un hexamètre de Gœthe (1) :

Lachelte dann und sprach zu ihm mit traulichen Worten.

On pourrait objecter que l'accent tonique est, en français, beaucoup moins marqué que dans les langues germaniques, et ne saurait à lui seul constituer l'harmonie du vers. D'Aubigné signale déjà cette difficulté, tout en reconnaissant la nécessité de prendre en considération les accents dans les vers mesurés : il soutenait « que nul vers mesuré ne pouvoit avoir grâce sans les accens, non seulement d'eslévation, mais de production ; et que la langue françoise ne pouvoit souffrir ce dernier des accens sans estre ridicule, comme il paroist aux prononciations des estrangers, et sur tout des Septentrionaux (2) ».

Mais en réalité notre accent tonique (qui est bien au fond un accent d'intensité et de « production ») est très suffisant, même sans être forcé, pour déterminer un rythme ; car si l'accent germanique a plus d'intensité, le nôtre a plus de durée, il entraîne après lui un peu de quantité longue qui amorce le rythme (3). Et en fait on a pu faire en français des tentatives assez estimables de versification accentuelle (4) ; si elles n'ont pas été de la grande poésie, il n'en faut nullement accuser le procédé de versification employé. Voici par exemple un bel hexamètre de M. Louis Dumur (5) :

Goûte à l'égal de la joie une amère et mâle souffrance.

(1) *Herman und Dorothea* (*Terpsichore*, v. 5).

(2) III, 272.

(3) V. De la Grasserie. *Des principes scientifiques de la versificationfrançaise*, Paris, 1900, (43 et 300).

(4) V. Ducondut, *Essai de rhythmique française*, (1856) ; Van Hasselt, *Poèmes, paraboles, odes et études rhythmiques* (1862) ; Sabatier. *Le Faust de Gœthe traduit en français dans le mètre de l'original et suivant les règles de la versification allemande*, (1893) — Dumur, *La Néva*, (1890); *Lassitudes*. (1891). Voir à ce sujet Morice : *La littérature de tout à l'heure*, (1889), (p. 316-319). Il faut dire que cesessais sont généralement rimés.

(5) *Lassitudes*, 42.

Il n'y a donc rien d'absurde à parler de dactyles, d'anapestes ou d'ïambes français pourvu que l'on s'entende bien sur le sens de ces termes : cette terminologie d'allure un peu pédantesque pourra effaroucher certaines âmes poétiques, mais elle constitue un procédé très commode d'analyse rythmique, et peut même à ce titre servir les intérêts de la plus haute poésie. Car tous les vers français peuvent être analysés de la sorte : on a vu Rapin se proposer de faire des vers asclépiades et composer des alexandrins très corrects (1) ; inversement nos plus grands poètes font, sans le savoir, des ïambes et des anapestes rythmiques, et bien d'autres pieds faciles à analyser d'après la même méthode. Voici par exemple un dimètre anapestique de Vigny :

Les grands bois et les champs sont de vastes asiles.

C'est l'accent de mot qui y détermine le rythme, tout comme dans ce vers de Longfellow.

This is the forest primeval, the murmuring pines and the hemlocks

ou dans ce vers de Gœthe :

Hab' ich den Markt und die Strassen doch nie so einsam gesehen. (2)

Et certes, il n'est pas nécessaire, il serait même dangereux de s'en tenir sur ce point aux mètres anciens ; nos vers français sont capables de combinaisons bien plus souples, et particulières au génie de la langue, mais qui peuvent être avec profit analysées en pieds rythmiques. C'est une analyse de ce genre qui pourra nous révéler le secret des belles cadences

(1) Cette coïncidence des vers mesurés et de nos vers français ordinaires se produit surtout dans les mètres logaediques, où chaque vers a un nombre invariable de syllabes.

(2) V. VENDRYES, ouvrage cité, (64, n. 1).

françaises et élever la prose rythmée à la dignité d'un art conscient (1).

Ces données sur l'esthétique des vers mesurés, sur ce qu'ils ont été et ce qu'ils auraient pu être, nous serons d'un précieux secours, quand nous essayerons de comprendre ce qu'a été ce rythme si spécial de la musique « mesurée à l'antique ».

(A suivre)

PAUL-MARIE MASSON

(1) QUINTILIEN lui-même semble nous y inviter quand il professe. (IX, IV. 52) que « *Nihil est in prosa scriptum quod non redigi possit in quaedam vermiculorum genera vel in membra* ».





LES ÉCOLIERS



Ce n'est pas moi qui les nomme ainsi. C'est eux-mêmes, ou du moins c'est un d'entre eux qui se fait volontiers leur ambassadeur auprès de l'opinion publique. Dans un quotidien récent, ce jeune compositeur recommandait à «l'auteur de *Pelléas*» la lecture des œuvres des jeunes compositeurs, et lui conseillait d'écouter cette« petite classe sur laquelle, un peu trop facilement d'ailleurs, la critique contemporaine fait des gorges chaudes. » Ainsi la petite classe, déçue, trouve que nous ne la prenons pas assez au sérieux, et pour nous montrer ce qu'elle sait faire, elle prétend donner des leçons au plus grand musicien que nous possédions aujourd'hui. La chose en soi n'a pas d'importance, et de tous temps il a existé de ces petits cénacles qui sont comme les antichambres de l'art ou de la littérature. Ils ont leur utilité : un homme de talent peut s'y rencontrer, qui y passe ses premières années dans la bonne chaleur des éloges confraternels, et s'évade aussitôt que cet air de couveuse lui semble irrespirable. Plus d'un poète aujourd'hui célèbre, et autrefois symboliste, sait ce qu'il doit à l'obscur salon littéraire où il lut ses premiers vers devant un auditoire chevelu d'enthousiasme. Je ne vois donc aucun mal à ce que nos jeunes musiciens se réunissent entre eux afin de s'admirer en chœur et de former une société d'assurance mutuelle contre les injustices du public, les inepties de la critique et les risques de l'exécution.

Mais ce qui me semble inquiétant, c'est l'état d'esprit qu'ils nous révèlent, tant par leurs productions musicales que par les professions de foi dont ils honorent, de temps à autre, notre attentive curiosité.

Il va sans dire que j'entends parler ici de ceux qui conçoivent la musique autrement que sous forme de cantates pour le prix de Rome et de « drames lyriques » pareils à de longues cantates. Art de concours, art officiel, pitoyable rhétorique qui tient toute en quelques formules depuis si longtemps ressassées, que nul ne peut les entendre ni les proférer sans ennui. Le malheur est que ceux qui les répudient avec un dédain justifié ne semblent avoir d'autre souci que de chercher en des œuvres plus modernes de nouveaux motifs d'imitation, et ne voient dans la musique la plus libre, la plus naturelle et la plus inspirée qui soit au monde, que des procédés qu'ils pourront employer à leur tour, d'utiles leçons d'harmonie et une sorte d'excellent recueil d'expressions musicales que tous les « forts en thème » transcriront opportunément dans leurs ouvrages, afin de mériter le premier prix. N'ont-ils pas raison de se nommer des écoliers ?

Je voudrais bien me tromper ; mais alors qui m'expliquera pourquoi le critique compositeur ou le compositeur critique déjà cité se plaît à admirer chez « M. Debussy » un « tour de main prodigieux et un doigté instrumental qui ont fait de lui un des poètes les plus étonnants de l'orchestre moderne » ? Comme si la poésie était affaire de doigté et de tour de main ! Les autres, ceux qui n'écrivent pas en prose, mais seulement sur du papier rayé, ne semblent pas penser autrement. Les compositions qu'ils nous font entendre, à la Société Nationale et ailleurs, révèlent une application touchante à se rendre modernes, un souci laborieux du détail, et avec cela, rien qui ressemble à une idée ni surtout à une émotion. Des jeunes gens très corrects sans doute, studieux, soignés, réfléchis, avertis, bons élèves par leur conduite comme par leur travail ; une génération qui a grandi à l'ombre des salles du Conservatoire, s'y est ramassée sur elle-même, étiolée, desséchée. Des polisseurs d'harmonies, des tisserands de rythmes, de diligents collectionneurs de néologismes, qui ne levèrent jamais les yeux du métier où ils assemblent avec une patience de joaillier les petites pierres précieuses extraites des œuvres de la veille. Après quoi, ils se les montrent entre eux, puis nous les exposent, et nous

disent : « Voyez-vous ? Nous aussi nous faisons du Debussy. Nous le faisons même mieux que lui, puisque nous employons cet accord, et cet autre, et encore celui-ci dont il ne s'est pas avisé. Qu'est-ce que Debussy d'ailleurs ? Un d'entre nous, qui par hasard a écrit un peu avant nous des choses que tous nous étions sur le point d'inventer. Voulez-vous voir nos cahiers de notes de ce temps-là ? » Je n'exagère pas. Lisez plutôt :

« Que l'auteur de *Pelléas* lise les œuvres des jeunes compositeurs qu'on lui donne comme élèves ; il y retrouvera très adroitement mises en œuvre toutes les trouvailles sonores qu'il semble avoir oubliées. Le maître puisera dans l'audition de ses impudents disciples un utile enseignement et il comprendra avec stupeur le danger qui grandit autour de lui : s'il ne reprend pas résolument la tête du mouvement musical contemporain par un effort nouveau, l'auteur de *Pelléas* s'apercevra que toute la jeune génération parasite qui se développe autour de son œuvre fait « du Debussy »...mieux que lui !...»

Ainsi l'ambition de ces bons jeunes gens est de n'être pas eux-mêmes et d'écrire la musique d'un autre, mieux que lui, d'ailleurs. N'être pas eux-mêmes, c'est peut-être ce qu'ils ont de mieux à faire. Mais être Debussy, c'est une entreprise qui me paraît dépasser, et de beaucoup, leurs forces. Se rendent-ils compte seulement de ce qu'ils disent, lorsqu'ils prononcent les trois syllabes de ce nom qui leur sert de devise et de cri de guerre. Savent-ils que c'est celui du plus pur musicien qui ait paru depuis Mozart ? Sans doute, pour traduire les émotions de son cœur, a-t-il inventé des formes nouvelles. Tous ceux qui, à toute époque, ont pensé ou senti avec force se sont aussi, et du même coup, créé un langage dont pût, sans déchoir, se revêtir leur rêve. Et ce langage lui-même doit, à son tour, être adopté des contemporains. L'harmonie enrichie par Claude Debussy est celle que, coûte que coûte, on doit employer aujourd'hui, si l'on veut être compris. Tout ce qui a précédé est hors d'usage. Les œuvres anciennes restent debout sans doute, car nous les savons anciennes, et d'instinct les traduisons de leur style dans le nôtre. Mais une œuvre écrite de nos jours, et qui reproduirait les cadences et les enchaînements de Beethoven ou de Bach, ou de Wagner, nous semblerait seulement d'un curieux archaïsme, et bonne pour intéresser les amateurs de tours de force. De même, un poème écrit dans la manière de

Racine ou de Victor Hugo, une peinture où l'on aurait reproduit les procédés du Poussin, d'Ingres ou de Puvis de Chavannes. Il faut parler le langage de son temps ; et le publiciste ignorant qui va flairant le « debussysme » partout ne fait pas autre chose que son confrère d'il y a vingt ans qui flétrissait du nom damné de « wagnérisme » toute œuvre où il ne reconnaissait pas son Meyerbeer ou son Gounod coutumiers. L'un et l'autre constate simplement, avec une indignation superflue, la marche inévitable du temps. L'art obéit aux mêmes lois que le reste de l'univers ; le retour en arrière lui est interdit ; les phénomènes n'y sont pas réversibles ; ce qui fut, jamais plus ne sera.

Mais si l'on a tenu compte de cette vérité fondamentale, si on a voulu produire une œuvre vivante, et non une stérile copie de formes surannées, et si on y a réussi, on n'a rien fait encore. Une bonne orthographe ne fait pas un poème ; la grammaire et la syntaxe du temps, bien observées, ne sont que la condition première de la littérature. Des accords de neuvième, des quintes parallèles et des fausses octaves n'ont pas plus de valeur propre ni de beauté intrinsèque que les cadences parfaites de Rameau ou le chromatisme wagnérien d'il y a vingt ans. C'est ainsi qu'on parle aujourd'hui, voilà tout. Mais ce n'est pas tout que de parler bien ; encore faut-il avoir quelque chose à dire.

Il n'y a donc lieu ni de blâmer un compositeur moderne pour la modernité de son écriture, ni d'en faire vanité. L'art commence où le métier finit. Ce qui rend une œuvre émouvante, lui livre sans résistance nos cœurs et lui assure la survie, ce ne sont pas les détails de la forme, c'est l'inspiration. Chose mystérieuse que l'inspiration, plus mystérieuse certes que l'harmonie et le contrepoint. Mais l'art est lui-même un mystère qui n'est pas révélé à tout venant, moyennant quelques années d'exercices pratiques. Il faut l'approcher d'un cœur pur, c'est à dire d'un cœur que son amour possède tout entier. La musique de Claude Debussy, de la première note à la dernière, a été pensée avec amour ; c'est pourquoi nous l'aimons aussi. Les *Nocturnes*, la *Mer*, *Pelléas et Mélisande*, les *Chansons de Bilitis*, les *Chansons de France*, les *Estampes*, les *Images...*, musique de rêve, mais d'un rêve divinateur qui saisit l'âme des choses, musique limpide comme une source et légère comme la lumière, qui semble émanée de la nature même, et traduit, en un langage que nous comprenons sans l'avoir appris, tous les mouvements et

toutes les formes de la vie universelle. Musique harmonieuse, douce et persuasive entre toutes, mais aussi d'une puissance inégalée : car on ne peut l'entendre sans être captivé, se confier à ce grand courant qui berce, caresse et entraîne à la fois.. Musique qui est plus qu'une œuvre d'art au sens étroit du mot : une amie à laquelle on revient sans cesse, une compagne, une initiatrice qui nous rend à nous-mêmes et nous révèle les secrets oubliés de notre être. Est-il besoin de dire combien un tel art est inimitable, et combien il ressemble peu à tout ce que l'on compose aujourd'hui ? Non qu'il n'y ait place, à côté de Claude Debussy, pour des musiciens de mérite, dont deux ou trois ont même un grand talent ; mais leurs œuvres, celles du moins qui sont parvenues à ma connaissance, sont bien loin, même lorsqu'elles sont sincères, même lorsqu'elles sont belles, d'avoir cette portée. Aucune n'atteint ainsi jusqu'au fond même de notre âme ; aucune ne nous transporte en un paradis de sensations fraîches et de pures émotions.

Je connais la malignité humaine. Il y a dans toute gloire quelque chose qui offusque notre médiocrité. On est toujours tenté de jeter bas ce qui dépasse le niveau commun, quitte à voir s'élever à la place une nouvelle idole qu'il faudra bientôt démolir à son tour. Un grand soupir de soulagement accueillerait sans doute cette nouvelle : « Debussy est dépassé. » N'en déplaise aux jeunes gens qui poussent déjà des cris de triomphe, cette nouvelle est fausse, ou du moins prématurée. Nul n'en serait, je crois, plus heureux que Debussy lui-même, qui aime trop la musique pour n'en pas souhaiter le progrès de toutes les forces de son âme. Le rôle de précurseur ne serait certes pas pour lui déplaire ; mais celui qui doit lui succéder, et recueillir son héritage, ne s'est pas encore montré. Et Ravel, me dira-t-on ? Il faut finir ce malentendu ridicule. Ravel n'est ni un disciple, ni un continuateur, ni un rival de Debussy. Il est un musicien d'une tout autre nature, fait pour des œuvres d'un certain genre, que j'ai essayé de définir, sans me dissimuler d'ailleurs qu'un auteur aussi jeune peut nous donner encore bien des surprises. Mais ce qui paraît évident, c'est qu'il n'y a rien de commun entre Ravel et Debussy, sinon qu'ils vivent à la même époque, et que le plus jeune a nécessairement employé certains tours que son aîné avait introduits dans la langue. Peu nous importe donc qu'un ami maladroit tente d'impossibles paral-

lèles. Les œuvres sont là, et Maurice Ravel lui-même se connaît trop bien, je dirai même qu'il s'estime trop pour vouloir s'essayer à « faire du Debussy ». Il laisse cette ambition aux écoliers ce qu'il veut faire, c'est « du Ravel. » Après quelques tâtonnements, il y arrive ; et l'indignation générale a signalé, comme de coutume, ce succès.

Je ne sais trop si Claude Debussy, dans le mystère heureux dont il sut envelopper sa vie, a souci de toutes les luttes engagées autour de son nom. Je ne sais surtout s'il sera très ému à l'idée de ne plus se trouver « à la tête du mouvement musical » ; je ne crois pas qu'il ait considéré la musique comme un sport, ni une salle de concerts comme un champ de courses. Il n'a jamais écrit que pour le plaisir de donner une forme harmonieuse à sa pensée. Je comprends fort bien l'embarras des écoliers qui n'ont, depuis quelques mois, aucune œuvre nouvelle à disséquer, dépecer et mettre en miettes. Leurs cahiers de notes restent arrêtés à la même page ; leurs crayons chôment. Privés de nouveaux modèles pour la saison d'été, que vont-ils devenir ? Claude Debussy ne peut rien pour eux ; il n'a pas pour mission de leur fournir chaque mois une ration d'accords inédits. Des musiques comme les siennes ne naissent pas à volonté, ne s'achèvent pas en quelques jours de laborieux travail ; pareilles à ces oiseaux chanteurs qu'on ne peut mettre en cage, elles ne supportent nulle contrainte ; un geste indiscret suffit à les effaroucher. Ce qu'il leur faut, pour qu'elles se laissent saisir, c'est le charme inespéré d'une heure recueillie, c'est la clarté d'un ciel transparent, c'est le silence surtout, ce silence que troublent aujourd'hui tant de bruits inutiles. Pour ma part, ce qui me donne le plus de confiance en l'avenir de Claude Debussy (puisqu'il paraît que son passé ne compte plus), c'est justement le silence profond où s'écoulent ses jours. Loin des agitations vaines, loin des querelles, et presque loin des hommes, il se borne, pour apaiser de trop pressantes sollicitations, à laisser arranger des œuvres anciennes qu'il jette à la meute affamée qui s'égosille au dehors. Et je serais bien surpris si, en récompense de cette paix sereine, la Musique n'était venue le visiter...

LOUIS LALOY.





UN MARIAGE D'ARTISTES

AU XVIIIe SIÈCLE

L'HISTOIRE de l'Opéra, au temps de Louis XV, ne sera parfaitement établie que le jour où, grâce à une méthode biographique scrupuleusement appliquée, on aura fait revivre chacun des artistes, tant chanteurs que danseurs, musiciens d'orchestre, décorateurs et dessinateurs de costumes, au milieu de leurs intimités, et dans leur existence théâtrale. Il sera facile alors de constater que le drame lyrique, venu de Lulli et porté à son apogée par Rameau, dût son succès tout particulièrement à l'art chorégraphique, objet de plaisir sans rival pour une société dont l'esprit léger se souciait bien plus de grâce voluptueuse et de symboles amoureux que de technique musicale.

L'abbé Le Bel de la Tour, (1) sévère moraliste, a, dans ses *Réflexions sur le théâtre*, vitupéré contre la danse scénique, un des pires dangers sociaux, selon lui.

« La toile prépare à la pièce, dit-il, et quelle statue est aussi séduisante qu'une danseuse ? et quel tableau est aussi attendrissant qu'une scène de Racine, aussi piquant que les obscénités de Molière, que les pas de deux, de trois, de quatre, des *Lani*,

(1) Son esprit critique s'attaquait souvent aux grands ; son franc parler lui valut l'exil.

des *Allard* ? Que sont les Actrices, que sont les danseuses ? des victimes de la passion, des esclaves de la volupté, exercées à l'inspirer, payées pour la faire goûter, ne travaillant, ne respirant qu'à l'allumer, des maîtresses d'impureté qui en débitent, assaisonnent, pratiquent et font pratiquer les leçons.

« Aussi les danseuses sont communément la partie du spectacle la plus dangereuse, la plus recherchée, la plus remplie de filles perdues, beaucoup plus même que les grandes Actrices chez qui l'étude et l'exercice de leurs rôles, souvent même des rôles sérieux, nobles, décens, vertueux, font une diversion nécessaire. La danseuse qui n'a autre chose à faire, est toute concentrée dans l'expression de la passion, le goût du crime et la vue de l'objet. Qu'on lise les portraits dans tous les livres théâtraux de cette danseuse qui s'avance sur la scène, des bras qu'elle déploie, de sa taille, de sa tête, du moëlleux de ses mouvemens, la *Vestris*, la *Dupré*, la *Dangeville*, etc. la seule annonce fait le portrait de la volupté, c'est Vénus elle-même, c'est le crime. Le théâtre est le Temple de Gnide, l'Isle de Cythère ; toutes les occupations, toutes les fêtes de Paphos sont des danses. Est-il de personne passionnée qui ne les aime éperdument, qui n'attende avec impatience, qui ne voie avec transport dans une pièce les intermèdes dansés ? »

C'est un contemporain qui parle. Sans m'embarrasser de sa casuistique, j'enregistre un fait corroboré par toute une littérature livresque et journalistique. Mon intention, d'ailleurs, n'est point de disserter sur la prédominance de l'art chorégraphique en tant qu'élément d'intérêt, au temps de la Du Barry, mais de présenter, en une suite d'études, des tableaux vrais et d'ajouter aux peintures déjà faites quelques touches qui préciseront l'influence de certaines personnalités théâtrales sur les mœurs de leur époque.

Ce même abbé de la Tour estimait que le mariage entre artistes est réprouvable au premier chef ; or, pour reprendre une phrase de Touchard-Lafosse « il se concluait autrefois à l'Opéra plus de mariages sérieux que de nos jours. » C'est donc de ces unions singulières qu'il me paraît intéressant de parler.

En 1748, une demoiselle Louise Madeleine Lany, parisienne

de naissance, âgée de 18 à 20 ans, (1) élève de son frère, maître de ballet, entrait à l'Académie Royale de Musique comme simple coryphée. Très brune de peau, de taille au-dessous de la moyenne, elle n'était point jolie avec son nez trop long et son front fuyant ; mais ses manières délurées, ses yeux vifs, l'effronterie de toute sa personne avait quelque chose d'aguichant pour les habitués du premier théâtre devenu le lieu de rendez-vous par excellence, le tripot où se maquignonnaient les « assortiments » les plus invraisemblables.

Vers la fin de 1749, après s'être fait remarquer dans *Platée* et *Naïs*, à l'heure même où la Deschamps (2) débutait dans *Zoroastre*, Mlle Lany s'imposait déjà, appuyée par son frère, que sa double charge de compositeur et maître de ballet rendait puissant.

Au mois d'août, le roi ayant voulu confier la direction de l'Académie de Musique à la Ville, le Prévôt des Marchands, M. de Bernage, s'était empressé d'inaugurer l'ère des réformes en prenant pour maîtresse la jeune danseuse.

Et Paris de chansonner aussitôt :

Monsieur le Prévôt des marchands
N'a plus rien à craindre des vents
Depuis qu'au Théâtre lyrique
Il s'amuse par ci, par là,
Et qu'il court, en cas de colique,
Vite à Lany de l'Opéra (3).

A l'époque où elle s'affirmait dans *Almasis* et dans *Ismène* (1750), ses appointements s'élevaient à 1.200 livres plus une gratification mensuelle de 60 à 65 livres (4). C'est dire qu'elle ne vivait point seulement de ce quelque argent, d'autant plus qu'elle se montrait bonne fille et servait des subsides à sa mère, à ses sœurs et à son frère cadet.

On est en droit d'attribuer à une liaison amoureuse le congé de deux mois qu'elle prit en mai et juin 1750, à l'heure où sa situation n'était pas encore bien assise et pouvait être menacée

(1) Campardon la dit née vers 1733, mais d'après les rapports de la police elle semblerait voir vu le jour en 1729.
(2) *Fille d'Opéra, vendeuse d'amour*, par G. Capon et Yve-Plessis.
(3) Bib. Nationale : Manuscrits français, 12.719 (Chansonnier Clairambault).
(4) Archives de l'Opéra.

par des coryphées « sur le grand trottoir », c'est-à-dire lancées.

L'année suivante, lorsque Gélin, son futur époux, compte dans l'ordinaire des chœurs, elle est devenue danseuse seule, toujours grâce à son frère, et aussi parce qu'elle a montré un talent très réel qui devait l'emporter bientôt sur celui de ses devancières.

Pendant treize ans, côte à côte, la danseuse et le chanteur se feront une réputation enviable. Lui, bourguignon solide, aux gestes excessifs, à la voix tonnante, possède un tempérament à toute épreuve et se dépense sans compter. Elle, nerveuse, papillonnante, douée de beaucoup de ténacité, s'ingénie à étonner le public en battant six entrechats, alors que la fameuse Camargo n'en a toujours battu que quatre. Et des années passeront sans qu'il soit possible de soupçonner que la robuste basse-taille deviendra le mari d'une Terpsichore maladive et vieillie avant l'âge.

Le 22 septembre 1751, l'agent de police Meusnier fait un rapport ainsi conçu :

La Dlle. Lany danseuse à l'Opéra demeure ruë Fromenteau à la gerbe d'or chez un marchand de vin au second sur la ruë vis-à-vis la place du vieux Louvre.

« Elle est sœur de Lany maître de ballets à l'Opéra, on la dit née à Paris dans le Canton de la Place Maubert : âgée de 22 à 23 ans, petite, brune, les yeux noirs et effrontés, point jolie. Elle a une autre sœur qui est sa cadette mais qui n'est point à l'Opéra, elle n'a même aucun talent pour y aspirer.

« Depuis quatre à cinq mois elle est entretenue par milord Hotting-ton (Huntington) jeune homme d'environ 24 ans, d'une jolie figure et puissamment riche et d'une des premières familles d'Angleterre demeurant icy ruë des Petits Augustins chez Olivier tenant l'hôtel de Hambourg garni.

« On assure qu'il lui a donné en débutant 20.000 livres comptant, quoique la somme paraisse un peu forte, le fait est qu'il dépense beaucoup pour elle, et qu'elle commence à arranger ses affaires. Jusqu'à présent on l'a rarement vu aller chez elle, leurs entrevues se font à Pantin dans une petite maison appartenant à la De Moreau bourgeoise de Paris qui s'y est cependant réservé son logement. Le jardinier est aux gages du Milord. Cette maison est située à l'entrée de Pantin au bout de la ruë

qui conduit aux prés St-Gervais, la dernière porte cochère à gauche. La partie occupée par le milord est louée 200 liv. par mois toute meublée. Il y tient un cuisinier à demeure, en quelque façon luy-même y fait sa principale habitation, car il est plus souvent à Pantin qu'à Paris, de même que la Dlle. Lany qui n'y vient que pour remplir ses devoirs à l'Opéra.

« Le bruit a couru mal à propos il y a quelques jours qu'elle avait fait une fausse couche, puisqu'elle est actuellement grosse au moins de 4 mois. Il est heureux pour elle que le milord croye qu'elle est enceinte de ses œuvres, car de la façon dont il paroit être attaché à la mère, il y a lieu de croire qu'il aura soin de l'enfant.

« On ne scait pas trop sur quel fondement le S. Lany est broüillé avec sa sœur et qu'il ne veut plus la voir, si ce n'est, à ce que l'on dit, par une fausse délicatesse comme si elle en étoit à son début de galanterie, pendant qu'on est instruit qu'avant celui-cy, elle a eu le fils de milord Hervès, qui l'a quittée pour aller demeurer chez une nommée Leblanc, où il prenait ses plaisirs de plein pied et à bien moins de frais. Pour l'intelligence de cecy il est bon de savoir que ce Leblanc a deux filles dont l'une extrêmement jolie qu'il prostitue pour attirer le chaland chez lui, ce qui lui réussit assez bien car ordinairement il y a des étrangers de premier ordre et jusqu'à présent on n'a pu l'engager à se conformer aux réglements de Police au sujet des chambres garnies.

« La mère Lany moins scrupuleuse que son fils fait compagnie à sa fille (1).

Dans les derniers temps de sa grossesse, Mlle. Lany manque son service assez fréquemment à l'Opéra ; son habitation de Pantin ne lui plaît plus, et le 2 mars 1752, l'inspecteur Meusnier nous donne de ses nouvelles :

« Dans la ruë Basse à Passy est une maison sans N° dont la principale porte rend sur le grand chemin du côté de la rivière de Seine, passé les nouvelles eaux minéralles appartenante au nommé Rolin marchand de fer Quai de la Mégisserie.

« Cette maison qui a un assés beau jardin est louée depuis

(1) Bib. de l'Arsenal : *Archive de la Bastille*, 10.236.

environ quinze jours ou 3 semaines par Milord Hotting-thon pour la Dlle. Lany sa maîtresse, moyennant 1.000 livres par an. Elle est en partie meublée : par cet arrangement il n'est plus question de celle de Pantin.

« On croit dans le Canton que la Dlle. Lany qui n'attend que le moment d'accoucher viendra y faire ses couches, d'autres pensent qu'elle les fera à Paris, ruë Fromenteau où elle demeure vis-à-vis la place du vieux Louvre et qu'ensuitte elle ira prendre l'air à Passy.

« La nourrice de l'enfant qui doit naître est déjà retenue, c'est une nommée Do, femme d'un commissionnaire du marché neuf qui en sera chargée à raison de 40 liv. par mois, 2 pots au feu par semaine et quatre voies de bois tous les trois mois.

« Si par l'évènement c'est un garçon, il y aura de grandes réjouissances, mais de façon ou d'autre, M. le comte d'Albermarle, ambassadeur d'Angleterre, sera le parrain. On ignore encore quelle sera la maraine. »

Le 16 Mars, Mlle. Lany est mère et l'attentif Meusnier enregistre la chose :

« La Dlle. Lany, danseuse à l'Opéra, est accouchée samedi dernier onze de ce mois, rue Fromenteau vers les six heures et après un long travail, d'un garçon qui a été baptisé le lendemain à St Germain L'auxerrois, sous le nom de M. Hotting-Thon qui s'en est dit le père et qui étoit présent.

« Le parain a été M. d'Albermarle, ambassadeur d'Angleterre. Et la maraine la Dlle. Lany sœur ainée de l'accouchée laquelle a eu un présent de la part de M. d'Albermarle, une bague et des boucles d'oreille estimées environ cent louis. Elle n'est point jolie et n'a aucun talent. C'est elle qui fait la dépense de la maison.

«... On prétend que M. Hotting-Thon est disposé à légitimer cet enfant, et à l'appeler à sa succession en cas qu'il vive. »

Entre sa mère — Mme Cardinal n'est pas d'hier ! — et sa sœur, la disgraciée qui vit du déshonneur familial, Louise Madeleine continue de filer le parfait amour, mais voilà que le 25 septembre 1752, la police la dit « veuve » de son amant qui a regagné l'Angleterre.

« On prétend qu'avant son départ il a fait les choses galam-



Nicolas GELIN

Rôle d'Anténor, dans *Dardanus* (1760)

Aquarelle originale de Boquet père

Louise-Madeleine LANY

Rôle de Suivante des Plaisirs, dans *Daphnis et Églé* (1765)

Aquarelle originale de Boquet père

ment en assurant des rentes à la mère et à l'enfant qui est provenu de leurs amours, mais on n'en connoit point encore l'objet. Depuis ce moment la Dlle. Lany n'a pas parue à l'Opéra. »

Elle est fort empêchée en effet, car, le 5 Octobre, nous apprenons que son amant l'a laissée, en partant, grossede troismois. Il lui a bien promis de revenir sous trois ans et « il lui a fait sur sa teste et sur celle de l'enfant né et à naître 4.000 livres de rente viagère », mais sa situation n'en demeure pas moins périlleuse. Aussi la jeune artiste songe-t-elle à s'en créer une autre sans tarder. Le 18 octobre, Meusnier note qu'un Milord « Hylde, a quitté la Dlle. Roux et pourchasse la Dlle. Lany mais il n'y a rien d'arrangé entre eux. »

Elle accouche de nouveau, le 7 avril 1753, d'un garçon. La marraine est encore la sœur aînée, mais on ne connaît pas le nom du parrain. On sait seulement que l'enfant a été mis en nourrice auprès de l'Arsenal, et que la mère paie 40 livres par mois.

Le 15 janvier 1754, Mlle. Lany est grosse pour la troisième fois « d'environ quatre mois et l'on attribue celuy-ci à M. Boutin de la Columière, — du moins on ne lui connaît point d'autre intrigue que celle-là depuis environ un an. »

Ce M. Boutin vient la voir deux fois par semaine, rue Neuve des Petits Champs où elle habite au premier sur le derrière, depuis le mois d'août 1753. Son modeste loyer est de 600 livres et elle reçoit de son amant 500 livres par mois.

Entre temps, elle fait la connaissance d'un irlandais âgé d'une vingtaine d'années, Milord Powerscourt dont la devise : « Fidélité est de Dieu » ne va pas le retenir bien longtemps auprès de sa Dulcinée. En effet, au mois d'août 1754, il la quitte pour vivre avec la Clairon. Alors la danseuse fait la conquête de M. Bergeret, receveur général des finances à Montauban. Cet homme qui est veuf depuis trois ou quatre ans lui donne cent pistoles par mois et vient trois ou quatre fois par semaine lui rendre visite.

Enfin, vers avril 1755, elle devient la maîtresse de M. Papillon de Fontpertuis, Intendant des Menus, dont la femme sera plus tard entretenue par Joly de Fleury. Ce M. de Fontpertuis restera son plus durable « ami ». Il lui donne 25 louis par mois, va la voir trois ou quatre fois par semaine « et il y mange de tems en tems ».

A cette époque, Mlle. Lany tient la tête du personnel dansant. On l'applaudit dans *Daphnis et Alcimadure, Deucalion et Pyrrha*, on la loue dans *Célime* et les *Surprises de l'Amour*; on lui tresse des couronnes dans *Enée et Lavinie*, les *Festes de Paphos* et les *Paladins*; elle triomphe dans le *Prince de Noisy, Canente, Hercule mourant* et l'*Opéra de Société*. C'est à qui vantera ses charmes, ses talents, sa grâce légère et l'indomptable activité de ses jambes.

Sa situation artistique s'est améliorée. L'Académie lui donne 2.000 livres et 500 livres de gratification et à partir de 1764, année de son mariage, elle touchera 3.000 livres (1).

De son côté, Gélin est arrivé au premier rang des chanteurs. Successivement, et toujours avec beaucoup de succès, il est l'Anacréon des *Surprises de l'Amour*, le Turnus *d'Enée et Lavinie*, le Mars des *Festes de Paphos*, le Diomède de *Phaétuse*, le Moulineau du *Prince de Noisy*, le Tibre de *Canente* et l'Hercule d'*Hercule mourant*. Cet artiste est très appliqué. Ses aventures amoureuses demeurent cachées. Il est probable qu'il vit à la manière d'un « farfadet », c'est-à-dire en amant reçu gratis mais qui ne demande rien.

Le 8 janvier 1762, Bachaumont (2) note sur ses tablettes : « On continue *Armide* à l'Opéra. Nous allons rendre compte à cette occasion de l'état actuel du spectacle.

« La haute-contre y est dans le plus grand délabrement. *Pillot* est le seul chanteur qu'ose avouer l'Opéra. Quel chanteur, encore, que le successeur de Géliotte ! sans âme, sans figure, sans caractère, n'ayant pour lui qu'un peu d'organe.

« *Gélin* et *Larrivée* nous dédommagent dans la basse taille : l'un a le timbre plus sonore, plus mâle, l'autre, plus onctueux, plus pathétique : tous deux sont acteurs, mais le dernier a sans contredit plus de naturel, plus d'aisance dans son jeu. C'est un homme d'un talent rare et qui peut se promettre les plus grands succès.

« En femmes nous comptons Mlle. *Chevalier*, Mlle. *Arnoux*, Mlle. *Lemière*.

« La chorégraphie est sans contredit la partie la mieux

(1) Archives de l'Opéra.
(2) *Mémoires secrets*.

garnie et la plus parfaite de l'Opéra : *Vestris* et Mlle. *Lany* passent pour les premières danseuses de l'Europe. Toutes les Nations étrangères qui nous contestent le reste, sont d'accord sur ceci. On a fait l'éloge le plus complet du premier, en disant qu'il nous empêche de regretter *Dupré*. Il est des gens même, amis de la nouveauté, sans doute, qui trouvent le premier plus fin et plus varié dans son jeu.

« Quant à la seconde, personne des contemporains ne se rappelle avoir vu une danseuse aussi précise, aussi savante dans ses mouvemens. Le frère de cette dernière est admirable pour la Pantomime. »

J'incline à croire que vers la fin de 1761 Louise Madeleine fixa son choix sur Gélin, car, selon l'inspecteur Marais, c'est en juillet de cette année-là que « M. de Fontpertuis intendant des Menus, malgré sa vieille inclination pour la demoiselle Lany, première danseuse à l'Opéra, s'est chargé, pour se ragoûter, de la demoiselle Lucie, actrice à l'Opéra-Comique (1). »

Fut-ce par dépit, par inclination naturelle ou, sentant sa santé décliner très vite, besoin de trouver un répondant sérieux, que Mlle Lany entraîna son camarade à l'épouser ? Je ne saurais le dire, mais le certain, c'est qu'après avoir créé *Polyxène* en 1763, les deux artistes semblent attachés l'un à l'autre par une passion réelle.

En janvier 1764 on reprend *Castor et Pollux*, mais l'interprétation ne satisfait pas Bachaumont : « Pillot fait horriblement mal Castor, Mlle. Arnould joue supérieurement le rôle de l'Amante, Gélin est médiocre, Mlle. Chevalier braille à l'ordinaire. Vestris est absent, heureusement Mlle. Lany a reparu. »

Depuis quelques jours, un petit almanach (2) contenant 26 couplets sur 26 danseuses de l'Opéra et leurs entreteneurs, a été distribué en guise d'étrennes à quelques amateurs et la pauvre danseuse se lamente d'avoir été placée en tête de cette violente satire qui peut la perdre dans l'estime du chanteur qu'elle dit aimer à la folie.

— « De quoi te plains-tu, ma chère Lany, lui a répliqué la

(1) Journal de la Police.
(2) *Etrennes aux Gaillards* (1763).

spirituelle Sophie Arnould, on a rendu justice à tes talents, puisqu'on t'a choisie pour ouvrir le bal (1). »

Mais cette boutade ne la console point. Toutefois Gélin n'a pas dû s'émouvoir outre mesure, puisque le 23 juillet suivant, un contrat de mariage est passé chez Mlle. Lany, en présence des notaires Fortier et Vouinel.

Cette pièce inédite et d'où se dégage une psychologie intéressante, vaut d'être publiée en son entier :

« PAR DEVANT LES CONSEILLERS

du Roy Notaires au Chatelet de Paris soussignés ; furent présens Sieur Nicolas Gelin de L'accademie Royale de Musique et pensionnaire du Roy Fils du Sieur Pierre Gelin marchand demeurant à Prangey en Bourgogne et de deffunte Dlle. Catherine Buffet sa femme, demeurant à Paris rue neuve des petits champs paroisse Saint-Eustache duquel Sieur son père il a déclaré avoir le consentement pour lui et en son nom d'une part.

« Et Dlle. Louise Madelaine Lany de L'accademie Royale de Musique et pensionnaire du Roy demeurante Paris rue et paroisse Saint-Roch fille majeure de deffunt Sieur Jean Baptiste Lany bourgeois de Paris et de Dlle. Françoise Hallé sa veuve ses pere et mere, d'elle pour ce présente assistée et autorisée demeurante à Paris rue Saint-Thomas du Louvre paroisse Saint Germain L'auxerrois, d'autre part.

« Lesquels pour raison du mariage qui doit être incessamment célébré entre led. Sieur Gelin et lad. Dlle. Lany ont fait et arrêté les clauses et conditions dud. mariage qui suivent en presence de Jean Barthellemy Lany (2) Maitre des Ballets de

(1) Deville : *Arnoldiana.*

(2) « Extrait des registres des baptêmes de l'église par. de S. Etienne du Mont à Paris. L'an 1718 le vendredy 25e mars fut baptisé par moi prêtre soussigné Jean-Barthélemy fils de Jean Lany mtre à danser et de Françoise Hallé sa femme né le jour précédent à cinq heures du soir place Maubert et tenu sur les fonts par Barthélemy Noufle fils de Me Louis Noufle procureur à la chambre des comptes et par Catherine Thérèse Thierry fille de Me Antoine Joseph Tierry avocat au Parlement et au Conseil du roi lesquels ont signé Thierry, Noufle, Lany, Jouy prêtre. Collationné à la minute et délivré par un prêtre bachelier en théologie aucien curé de la chapelle Rablay diocèse de Sens dépositaire des registres de la susdite paroisse de St. Etienne du Mont à Paris ce 13 août 1779. POIRET prêtre. » (Arch. Nat. O1 679) Communiqué par M. J. G. Prodhomme.

L'accademie Royale de Musique et pensionnaire du Roy frère de lad. Dlle.

« Dlle. Marie Anne Lany épouse du Sieur Thimothé Prevost bourgeois de Paris sœur.

« Sieur Jean Baptiste Costé bourgeois de Paris et Dlle. Marie Françoise Lany son Epouse beau frere et sœur.

« Sieur Raymond Dourdet Maitre de Danse beau frere a cause de deffunte Dlle. Charlotte Lany son Epouse.

« Dlle. Louise Lany Epouse du Sieur Girault ordinaire de la musique du Roy sœur.

« Dlle. Jeanne Girault nièce.

« Dlle. Louise Lany Nièce.

« Et Mre François Charles Vallier Chevalier Seigneur Comte de Saussay, Seigneur de Noirier, Ardivilliers et autres lieux Chevalier de l'ordre Royal et Militaire de Saint Louis Colonel d'Infanterie.

« C'est a scavoir que lesd. S. et Dlle. futurs Epoux seront *Communs* en tous biens meubles et conquets immeubles suivant et conformement a la coutume de Paris au désir de laquelle leur future Communauté sera regie et gouvernée encore que par la suite ils fassent leur demeure ou des acquisitions en païs de loix coutumes et usages contraires ausquels est expressement derogé et renoncé.

« Ne seront néanmoins pour tenus des dettes et hipoteques l'un de l'autre faites et créees avant la celebration du mariage et s'il y eu aucunes elles seront payées et acquittées par celui qui les aura faites contractées sans que l'autre ni ses biens en soient tenus.

« Lesdits Sieur et Dlle. futurs Epoux se prennent aux biens et droits a chacun deux appartenant, Ceux de lad. Dlle. future Epouse consistans en la somme de Vingt deux mille Livres scavoir six mille livres en meubles glaces et ustanciles de menage Mille livres en linges, Neuf mille livres tant en deniers comptans qu'en bijoux d'or, deux mille quatre cent livres en trois parures de dentelle et trois mille six cent livres en soixante douze marcs de vaisselle d'argent le tout suivant estimation qui en a été faite entre les parties a l'amiable et que led. Sieur futur Epoux reconnoit lui avoir été remis cejourd'huy par lad. Dlle. future Epouse dont il se charge envers elle.

« Plus en Onze cent Livres de rente viagère constituée

au profit de lad. dlle. future Epouse sur les revenus du Roy par deux contrats passés l'un comme l'autre devant Me Fortier l'un des Notaires soussignés et son confrère les dix et onze juillet mil sept cent cinquante huit.

« De laquelle somme de Vingt deux mille livres il en entrera en lad. Communauté celle de huit mille livres et le surplus avec tout ce qui aviendra et echera à lad. future Epouse pendant led. mariage par succession donnation legs ou autrement tant en meubles qu'immeubles lui sera et demeurera propre.

« Led. Sieur futur Epoux a doné et doué lad. Dlle. future Epouse de Dix huit cent livres de rente viagere de Douaire prefix pour en jouir par lad. Dlle. future épouse sitôt que led. douaire aura lieu suivant la coutume de Paris duquel lad. Dlle. future Epouse sera et demeurera saisie du jour du decès dud. Sieur futur Epoux sans qu'elle soit tenue d'en faire demande en justice.

« Le survivant desd. S. et Dlle. futurs Epoux aura et prendra par *preciput* et avant de faire partage des biens meubles de lad. Communauté tels de ceux qu'il voudra choisir jusqu'a concurence de la somme de Six mille Livres suivant la prisée de l'inventaire et sans criée ou lad. somme en deniers comptans au choix et option dud. survivant réciproquement.

« Le Remploy des propres si aucuns sont alliennés pendant led. mariage se fera a l'ordinaire l'action duquel sera propre et de nature immobilliaire a celui qui aura droit de l'exercer et aux siens de son côté et ligne.

« Sera permis a lad. Dlle. future Epouse et aux enfans qui naitront dudit mariage de renoncer à lad. Communauté se faisant de reprendre tout ce qu'elle aura apporté aud. mariage ensemble tout ce qu'il lui sera advenu et échu pendant icelui tant en meubles qu'immeubles par succession donnation legs ou autrement, même lad. Dlle. future Epouse faisant ladite Renonciation reprendra outre ce que dessus ses Douaire et *preciput* cy dessus fixés sans être par elle ni sesdits Enfans tenus d'anciennes dettes de lad. Communauté encore qu'elle y eut parlée y fut obligée ou y eut été condamnée dont elle et sesd. enfans seront acquittés et indemnisés par led. S. futur Epoux et sur ses biens pourquoi et pour raison de toutes les autres clauses et conventions du present contrat de mariage il y aura hipoteque de cejourd'huy.

« Led. Sieur futur Epoux declare qu'il autorise expressement et irrevocablement par ces presentes lad. Dlle. future Epouse a l'effet de toucher et recevoir sur ses simples quittances les arrerages echus et qui echeront a l'avenir desdits Onze cent livres de rentes viageres cy dessus enoncées, ensemble les revenus aussi echus et a echeoir tant des pensions qu'appointemens et gratiffications qui sont et pourront etre accordés a lad. Dlle future Epouse soit par sa Majesté ou par L'accademie Royalle de Musique et qu'en faisant les payemens par tous Trésoriers Caissiers et payeurs des rentes ils enseront et demeureront bien et valablement quittes et dechargés.

« Et pour Lamitié que lesd. Sieur et Dlle. futurs Epoux se portent reciproquement et voulant s'en donner des preuves ils se font par ces presentes Donnation entre vifs mutuelle egale et respective au survivant deux Ce acceptans expressement de tous les biens meubles et immeubles acquets conquets propres et autres generallement quelconques qui se trouveront leur appartenir au jour du decès du premier mourant deux pour par led. survivant en jouir en usufruit seulement sa vie durant a sa Caution juratoire et sans etre obligé de donner aucune caution soit a l'amiable ou judiciaire pourvu toutefois qu'au jour du decès du premier mourant il n'y ait aucuns enfans vivans dud. mariage et s'il y en avoit et qu'ils vinssent a deceder en minorité ou avant d'avoir vallablement disposé pour lors lad. donnation reprendra sa première force et vertu comme s'il n'y avoit point eu d'enfans, et dont en tant que besoin est ou seroit lesd. Sieur et Dlle. futurs Epoux se font donnation derechef acceptant de nouveau.

« Et en outre la presente Donnation est faite a condition que si c'est led. Sieur futur Epoux qui survit qu'il sera tenu de continuer de payer a lad. Dame Veuve Lany la pension viagère de six cent que lui fait actuellement la d. Dlle future Epouse sa fille et pareilles six cent livres de rente viagere a Dlle. Louise Lany sa sœur Epouse du sieur Giraud ordre de la Musique du Roy que lad. Dlle. future Epouse lui a fait par leur contrat de mariage passé devant Me Baron Lé et son confrere Notaires a Paris le sept avril mil sept cent soixante un et si c'est lad. Dlle. future épouse qui survit elle sera aussi tenue de continuer aud. Sieur Gelin pere la pension viagere de Quatre cent livres que lui fait actuellement led. Sieur futur Epoux

son fils le tout jusqu'au jour des decès dud. S. Gelin pere et desd. Dme. et Dlle. Lany ; Comm'aussi les d. Sieur et Dlle. futurs Epoux se reservent chacun la liberté de pouvoir disposer de la somme de Six mille livres et en cas qu'au jour de leur decès ils n'ayent fait aucunes dispositions ou qu'ils ayent disposé seulement de partie de ladite de six mille livres le surplus dont ils n'auront pas disposé demeurera compris dans la donnation cy dessus.

« Et pour faire insinuer les présentes les Parties ont fait et constitué pour leur procureur le porteur des présentes lui en donnant pouvoir.

« Car ainsi le tout a été convenu et accordé entre les parties promettant obligeant renonceant fait et passé a Paris en la demeure susd. de ladite Dlle. future Epouse L'an mil sept cent soixante quatre Le vingt trois juillet Et ont signé la minutte des presentes demeurée aud. Me Fortier Lun des Notaires soussignés.

« VOUINEL. *Scellé ledit jour.* FORTIER».

Il faut constater la qualité des témoins tous parents de la future épouse, à l'exception de Charles Vallier comte de Saussay qui, selon toute apparence, a été protecteur de la danseuse (1).

Le traité se passait en famille et il ressort de la teneur du contrat que si Mlle Lany recherchait un refuge moral, Gelin ne faisait point une trop mauvaise affaire.

Par quel ressorts secrets et par quel esprit d'association louche ce mariage se consacra-t-il ! Gelin ne pouvait ignore que sa femme avait fait commerce d'amour, que son peti pécule s'était formé de générosité du *monsieur* français ou du *gobet* étranger. Il lui avait connu des *greluchons* avares, de *farfadets* de mauvais ton, des *qu'importe* ! de basse catégorie Il savait qu'elle avait fait partie de maints soupers scandaleux, qu'elle avait fréquenté chez les matrones, que le délabrement

(1) En 1754, Mlle. Lany et Vallier habitaient la même maison, rue Neuve des-Petts-Champs. Le laveur de vaiselle de la danseuse couchait même dans l'écurie de officier (Arch. Nat. y, 11.324).

de sa santé était le résultat de nombreux excès commis sous l'œil indulgent de son frère aîné, triste individu dont la taille massive et les larges épaules en imposaient aux débutantes et qui, depuis longtemps, était un pourvoyeur, un lançeur, un aimeur trapu surveillé par la police et policier lui-même à ses heures.

Par quelle aberration d'esprit la fameuse basse-taille acceptait-elle cette vaiselle d'argent, reste d'une splendeur qui avait fait grand bruit en 1760, lorsque Mlle. Lany avait fait don, pour sa part, de 58 marcs au Trésor royal, dans le but d'aider à sauver Louis XV de la banqueroute (1) ?

Il est difficile, en vérité, de démêler la nature des sentiments qui créèrent une situation si bizarre. Quoi qu'on en puisse arguer, il faut dire que cette union, eut, à son début, tout le caractère d'une passion vivement partagée.

Mme. Gélin disparaît du théâtre pendant quelque temps et son mari n'y fait plus un service aussi régulier. On s'imagine le couple allant se promener à Marly, courant aux vendanges de Suresnes, s'amusant, sur les Boulevards, à regarder les perspectives, le géant, la fameuse Hollandaise, le Turc, le mangeur de pierres, le joueur de gobelets, l'escamoteur chinois, l'automate, l'enfant à deux têtes, les petits serins, les danseurs de corde, les marionnettes et la lanterne magique (2).

Au mois de septembre on a repris *Naïs* à l'Opéra, mais Gélin, « dont la belle voix est toujours nécessaire au soutien d'un rôle » n'a pu remplir, aux premières représentations, celui de Télenus, à cause d'une indisposition, suite de la lune de miel peut-être. Indisposition passagère, en tout cas, car dès octobre, la basse taille récite dans la Musique de la Messe et du Motet, au service solennel célébré pour feu Rameau, en l'église des R. R. P. P. de l'Oratoire et Mlle. Lany figure dans le ballet *Les Hommes* donné à Fontainebleau pour le spectacle de la Cour.

En octobre, toujours, les nouveaux mariés font tous deux partie de *Tancrède*, à l'Académie. Gélin y chante le rôle d'Argant, sa femme y danse dans l'acte des Plaisirs et des Nymphes de la forêt enchantée.

« Nous devons faire mention, avec éloge, dit le *Mercure*

(1) *Mercure de France*, janvier 1760.
(2) Thureau de la Morandière: *Représentation au lieutenant général de police.*

en décembre, de l'assiduité et de l'exactitude avec lesquelles les principaux talens de l'Académie ont fait leurs efforts pour soutenir un Opéra aussi précieux aux vrais connaisseurs et à ceux qui conservent encore quelques vestiges du bon goût, que doit l'être *Tancrède*. Malgré le service de la Cour, M. Larrivée, M. Gélin n'ont manqué aucune représentation, ainsi que M. Vestris dans le Ballet ; et Mlle. Lany, quoique d'une santé délicate, n'a presque point privé le Public de son admirable talent ».

A cette époque la famille Lany tient une grande place à l'Opéra : Jean Barthélemy partage avec Laval la composition des ballets, Louise Madeleine remporte toujours des victoires en dépit de la rivalité des demoiselles Lyonnois et Allard, enfin Lany cadet fait ses premières armes, comme danseur en double, tandis que Gélin et Girault se rencontrent fréquemment aux Concerts spirituels.

Le temps passe ainsi, sans que les rapports de police ou les Mémoires révèlent quoi que ce soit de fâcheux sur le compte du ménage Gélin.

En 1767, dans sa *Correspondance*, Grimm insère les *Statuts pour l'Académie de Musique* rimés par M. Barthe, jeune poète de Marseille. On y lit entre autres choses :

Ordre à Pilot de ne plus détoner ;
A Muguet de prendre un air leste,
A Durand d'ennoblir son geste,
A Gelin de ne pas tonner.
Que Le Gros chante avec une âme,
Beaumesnil avec une voix ;
Que la féconde Arnoux se montre quelquefois ;
Que la Guimard toujours se pâme.

De Mlle. Lany, il n'est plus question ; l'ère de ses triomphes est révolue, le temps est déjà loin où Collé, dans ses *Nouvelles de l'Opéra*, chantait :

De Lany la légèreté,
De la Vestris la volupté,
Toutes en elles excite
A courir faire vite.

Cependant, en cette année 1767, Mlle. Lany danse encore à Fontainebleau dans *Vertumne et Pomone*. Elle y porte « un habit de Bergère, juppe de taffetas chair tamponnée en gaze blanche, corps et manches chair, le tout orné de découpures de gaze blanche, volant de taffetas chair, écharpe satin blanc, le tout orné de guirlandes de fleurs roses (1). »

Mais la danseuse s'est retirée soudain pour des raisons de santé. La chose était prévue : en Avril 1766 le Secrétariat du Roy avait fait passer à Rebel et Francœur la note suivante :

« La de Gellin ayant messieurs demandé un congé et méritant par ses longs services qu'elle a rendus à l'Académie Royale de Musique, et que sa santé ne lui permet pas de continuer avec la même assiduité, un traitement distingué, il lui a été assuré dès le mois de mars dernier une retraite de 1.000 et une gratification annuelle de 500 sur l'Opéra, mais étant nécessaire au théâtre, je compte qu'elle suivra la promesse qu'elle m'a faite de ne point quitter tant qu'elle sera en état de servir. »

Quant à Gélin il continue son service, mais le déclin est proche aussi.

Au lendemain de la reprise d'*Enée et Lavinie* (1768) Bachaumont se plaint que cette reprise a été on ne peut plus mal exécutée : « Le sieur Le Gros met dans le rôle d'Enée toute la bonhomie de ce héros ; Mlle. Duranci est pleurarde et crieuse comme Lavinie. Le sieur Gélin faisoit le personnage de Latinus avec l'enflure dont il sait se boursoufler... » (2)

Et en 1770, à propos des représentations des *Festes grecques et romaines*, Bachaumont dit encore : « Le sieur Gélin faisoit le rôle d'Antoine et Mlle. Duplant celui de Cléopâtre dans les *Bacchanales*. Le premier acteur devenu absolument insoutenable, a chevroté d'un bout à l'autre ; son jeu est lourd, et il a affaibli son rôle, déjà trop dégradé dans le poëme. »

Enfin, en 1771, le critique déclare que « l'ombre d'Ardancanille et ses sons lugubres répandent une vraie terreur par la voix sanglotante du sieur Gélin » et il affirme derechef, en 1773, que «l'organe chevrotant de Gélin le rend désormais insoutenable sur la scène. »

(1) Archives nationales, Série O1.
(2) *Mémoires secrets.*

Pourtant l'artiste persistera six ans encore à tenir l'emploi de premier acteur chantant, mais dès 1774, en prévision d'une chute possible, il demande une pension et le 5 décembre 1775, Berton (1) reçoit du Secrétariat du Roi une réponse favorable :

« Sur le compte qui m'a été rendu de la demande du Sieur Gélin, 1er acteur de l'Académie Royale de Musique tendante à obtenir la pension de retraite fixée à 2.000 livres par sa Majesté après le temps de service prescrit dans une lettre que vous a écrite Mr le duc de la Vrillière le 28 octobre 1774, je suis d'autant plus porté à la lui assurer dès à présent pour commencer à en jouir à l'époque où sa santé ne lui permettra plus de servir ; qu'indépendamment du nombre d'années qu'il remplit les premiers rôles à l'Opéra, je suis informé que dans toutes les occasions il a donné des preuves de son zèle et souvent aux dépens de sa santé et qu'actuellement encore il est disposé à continuer de donner à l'Opéra des preuves de sa reconnaissance et de son attachement en se chargeant des rôles dont il a toujours été en possession. Vous voudrez bien faire registrer cette lettre qui doit assurer sa tranquillité en fixant son sort pour l'avenir et je trouve bon que vous lui en délivriez une copie. »

Jean Barthélemy Lany s'est retiré en 1770, pour céder la place à Vestris. Il a mis de l'argent de côté sur les 6.000 livres qu'il a touchées annuellement depuis 1757, et sa pension est de 2.500 livres. C'est une situation fort indépendante pour un homme sans scrupule et sans morale qui a toujours vécu comme un vulgaire souteneur. Pendant près de trente ans, il n'y eut point de débutante qu'il n'exploita honteusement. Dès 1759, il achetait une maison de campagne qu'il mettait sur la tête de l'enfant de Mlle. Lachassaigne, une danseuse qui vivait aussi avec M. de la Briche. A cette époque, il n'était point encore tout à fait crapuleux, puisqu'il donnait 10 louis par mois à sa maîtresse ; il est vrai que, dix ans plus tôt, il avait été l'amant de cœur de la Deschamps et que par la suite il avait exigé de la Chaumert, la Dascher, la Gallodier, la Grenier, la Marquis,

(1) Ancien chanteur de l'Opéra, il devint chef d'orchestre puis directeur de ce théâtre. Compositeur de peu de renom, il écrivit quelques ouvrages en société avec Giraud, Trial, Granier, Laborde. Son fils devait se placer au contraire au premier rang des musiciens qui font honneur à la scène française.

la Riquette, de bien d'autres encore, mille complaisances inavouables après les avoir mises à contribution de tabatières d'or d'un poids honnête, au dire de l'agent Meusnier.

Il mourut en 1786, dans des conditions très particulières que rapporte Bachaumont :

« Le Sr Lany ancien danseur et compositeur des ballets de l'Opéra, a donné ces jours derniers un bal (c'était en Mars) où il avait rassemblé les plus jolies filles de Paris. Ce spectacle a ranimé sa paillardise. Il a jeté le mouchoir à l'une d'elles, dont la jeunesse et la fraîcheur lui ont procuré une nuit très voluptueuse, mais ayant fait trop d'efforts, il lui est survenu une inflammation à la vessie ; il a fallu le sonder pour le faire uriner ; on l'a blessé et ce vieux pêcheur vient de mourir comme il a vécu (1) »

Qu'advint-il de la célèbre danseuse dont Noverre a dit : « Mademoiselle Lany a effacé toutes celles qui brilloient par leur beauté, la précision et la hardiesse de leur exécution ; c'est la première danseuse de l'univers ? »

Comment se termina l'existence de celle que Dorat avait chantée autrefois :

Aux talents naturels que l'art soit réuni ;
Telle est à vos regards la danse de Lani.
Précision, vitesse, esprit, tout s'y rassemble,
Les détails sont parfaits sans altérer l'ensemble.
Elle enchante l'oreille et ne l'égare pas,
La valeur de la note est toujours dans ses pas (2).

Elle mourut en 1777 et les six dernières années de sa vie ne laissèrent aucune trace connue.

Quant à Gélin, lorsqu'il quitta définitivement le théâtre en 1779, il avait 53 ans (3) et touchait une retraite de 2.000 livres (4). L'année suivante le Roi lui accorda une pension de

(1) « Extrait du registre mortuaire de l'église paroissiale de St Eustache à Paris. L'an 1786 le mercredi 29 mars sieur Jean-Barthélemi Lany âgé de 69 ans, pensionnaire du Roy, décédé d'hier rue de Richelieu a été inhumé dans notre église en présence de Me Nicolas Hercules Arnoult conseiller du Roy ancien notrire au Châtelet de Qaris et de sieur Louis Lany bourgeois de Paris lesquels ont signé.

« Collationné à l'original et délivré par moi, prêtre dépositaiaire des registres mortuaires de ladite église. A Paris, ce 29 septembre 1789. Polard. »

(Archives Nat. O1 667). Communiqué par M. J. G. Prodhomme.

(2) *La Déclamation*, poème.

(3) Il était né à Prangey Diocèse de Langres (Hte Marne) le 15 Nov. 1726.

(4) Il habitait alors la maison du sieur Hébert, rue Coquillère (Arch. Nat. O1 676).

3.000 livres, en qualité de vétéran de la Musique de la Chambre. Il semble certain qu'il put jouir en paix des avantages que lui assurait son contrat de mariage et qu'il survécut aux principaux membres de la famille Lany, car en 1789 il était encore de ce monde. Mais rien ne nous apprend s'il traversa la tourmente révolutionnaire ou s'il fut emporté par elle. Ses dernières années, comme celles de sa femme sont enveloppées d'un mystère que le hasard seul pourra peut-être, un jour, dévoiler complètement.

MARTIAL TENEO.





Notes sur Richard Strauss

Le génial compositeur allemand dont une de nos scènes parisiennes, va monter sous peu la *Salomé* sera, selon les dires de gens bien renseignés, appelé à en diriger la première représentation à notre Académie Nationale de Musique. Il nous a donc paru séduisant d'envisager le leader de la jeune école allemande sous cet aspect particulier de Chef d'Orchestre où il est aussi intéressant que comme compositeur.

Voilà plus de vingt ans que R. Strauss débuta comme chef d'orchestre, car c'est en 1885 qu'il fut appelé à Meiningen par le célèbre Hans von Bulow, lequel l'initia aux mystères de cet art. Mais Bulow l'estimait déjà comme compositeur, car une *Suite* pour instruments à vent (Op.7) était depuis 1884 au programme de cette phalange d'artistes que groupe l'orchestre de la Cour de Meiningen. Enfin, à une matinée que donnait ce même orchestre à Munich, il dût diriger sur l'ordre de Bulow une *Suite* en 4 parties pour instruments à vent, sans aucune lecture préalable, sans aucune répétition. Après ces débuts pleins de promesses, il fut appelé à diriger à Meiningen sa Symphonie en *Fa* mineur (op. 12) et peu de semaines après, il passait chef-d'orchestre en titre, car Bulow venait de donner sa démission.

En 1886 il était appelé au Théâtre royal de Munich où il dirigeait l'orchestre durant trois saisons. En 1889 nous le retrouvons à Weimar, dans les mêmes fonctions importantes ;

il y resta jusqu'en juin 1894. Ici la tâche était plus intéressante car elle comprenait un répertoire auquel figuraient Tannhauser, Lohengrin, Maîtres-chanteurs, alors qu'à l'Opéra de Munich, Strauss n'avait dirigé que des œuvres de second plan. C'est également à Weimar, la ville sacrée par Liszt et tant d'autres, qu'il put donner libre cours à son désir de novateur et qu'il entreprit de lutter généreusement pour ses jeunes confrères : Félix Motll, Hans Sommer, Alexandre Ritter. Surmené tant par ses travaux de composition que par ses fonctions de chef d'orchestre, il dut momentanément abandonner le métier et le climat rude de son pays. Il partit pour l'Egypte, et c'est dans cette magique vallée du Nil qu'il écrivit son *Guntram*, hommage à l'art de Wagner, qui fut joué sous la direction de l'auteur en mai 1894. Enfin, il dirigeait le *Tannhauser* à Bayreuth et réintégra, le 1er octobre, le théâtre de la Cour à Munich, où il était nommé second chef d'orchestre pour succéder, trois ans plus tard au Kapellmeister Hermann Levi. Cependant, Strauss ne devenait pas casanier ; il dirigeait pendant une saison les concerts Bulow de la Société Philharmonique de Berlin, puis vinrent les grands Festivals et les concerts de l'étranger où Strauss se voyait déjà fêté comme compositeur. Le 1er octobre 1898 Strauss fut investi des fonctions de premier chef d'orchestre de l'opéra impérial de Berlin, concurremment avec le Dr Karl Muck. Comme beaucoup de jeunes Kapellmeister allemands, Strauss est élève de Bulow, et si aucun des élèves n'a réuni le faisceau de qualités qui rendaient Bulow incomparable ,il convient de reconnaître que chacun en a hérité une ; chez certains même la qualité reçue s'est amplifiée, accentuée, mais elle est balancée par des défauts dont Bulow était exempt. Hermann Levi par exemple était plus chaleureux que ne l'était son vieux maître chez lequel cette qualité allait diminuant depuis quelques années ; elle fait d'ailleurs complètement défaut au célèbre Hans Richter, le chef d'orchestre wagnérien par excellence. On peut émettre sans crainte d'être contredit que parmi les Kapellmeister d'Outre-Rhin, le meilleur peut-être avec Strauss est Félix Weingartner, déjà plusieurs fois applaudi à Paris. Strauss bénéficie d'une disposition physique qui est encore un avantage; il commande à une paire de bras dont la longueur contraste agréablement avec ceux de feu Lamoureux qui dirigeait en

asthmatique. La façon de diriger de l'artiste allemand est large, ample et accentuant les lignes grandioses ; elle marche de pair avec les exigences vraiment extraordinaires qu'il a quant au savoir technique des membres de l'orchestre. Ajoutons que Strauss n'est rien moins qu'un ciseleur un fignoleur. Nous retrouvons d'ailleurs la claire manifestation de cette disposition dans ses compositions : des traits gigantesques lancés à l'assaut des plus hauts idéals, des respirations de cyclopes, de l'extrême force dramatique, des effets de plus en plus serrés, mais par contre absence de détails, de délicatesse, de fine nervosité.

Nous voudrions encore dire quelques mots de Strauss comme chef d'orchestre au théâtre. Là, il est tout autre qu'au concert ; son unique préoccupation alors est la mise en lumière de la pensée dramatique et de tous les détails que le compositeur a créés pour mettre sa pensée en valeur. Il faut avoir entendu Strauss conduire *Freischtüz, Don Juan, Figaro* pour s'en rendre compte. Et les *Joyeuses Commères de Windsor* (de Nicolaï) respirent sous sa direction une telle gaité que nous nous croyons devant une œuvre nouvelle. Mais il reste aussi génial dans le grand répertoire : *Tristan, Maîtres-Chanteurs* ; et, pour ne pas nous les faire connaître, il nous apprend à les aimer autrement.

Le *Recitativo Secco* de Mozart, accompagné par Strauss au piano semble de la musique nouvellement éclose ; la poussière d'un siècle qui en atténuait le coloris est comme dissipée et nous ne croyons plus que le jeune maître de Salzbourg repose en terre depuis cent ans déjà, tant est grande la fraîcheur que sa musique revêt sous les doigts magiques de ce Bavarois plein d'humour. Et tel est cet artiste plein de contrastes que nous le voyons, lui, le compositeur le plus moderne, prédestiné à conduire les chefs d'œuvres de l'époque classique et romantique, nés au temps de la musique « absolue ».

*
* *

Nous ne saurions mieux terminer cette courte étude qu'en considérant les récents incidents qui se déroulent autour de l'œuvre dernière de Strauss, *Salomé*. Rarement, en ces années dernières, une pièce lyrique suscita une telle divergence

d'opinions. Il se dessine un courant ennemi qui réclame l'interdiction de cette pièce au nom de la « Morale ». De quelle morale en somme ? Une œuvre d'art saurait-elle être immorale, surtout une œuvre de musique, de tous les arts celui qui en raison de son impalbabilité même ne sait préciser ni rendre choquant à l'œil ou immoral pour les oreilles quelque détail qu'il soit ? C'est au livret qu'on en veut ? Eh ! mon Dieu, lecture faite, nous n'avons guère pu prendre fait et cause pour les aveugles détracteurs qui hurlent au scandale sans trop savoir pour quel motif. Le poème d'Oscar Wilde désabusera vite celui qui espère y trouver des détails érotiques. Il est à notre avis beaucoup de pièces, de vaudevilles, de comédies boulevardières, de livres, de gravures étalées aux yeux des enfants même contre lesquelles la censure publique, à défaut de censure officielle, ferait bien de s'élever. Elle trouverait de quoi abreuver cette grande soif de morale !. *Salomé* n'offre pas de prise à l'assaut de moralité que certains veulent lui livrer. D'ailleurs ces symptômes, ces accès de moralité ne sont pas de nature à inquiéter ceux qui se tiennent au courant des faits et gestes de la vie musicale. Wagner ne fut-il pas accusé d'hérésie, d'athéisme, d'idiotisme et que sais-je, pour avoir, dans *Parsifal*, porté un sujet religieux à la scène ? Et qui oserait venir aujourd'hui formuler l'accusation de jadis sans voir le tribunal de l'opinion publique le déclarer mal fondé et le débouter ? Alors que nous croyons progresser tous les jours, nous devons constater à regret qu'il s'en faut de bien peu que le public tombe dans ses anciens errements, s'armant de la morale pour combatre les Arts.

Quand à l'opinion du maître Strauss, laissons lui la parole en nous reportant à l'interview récent qu'accorda le compositeur au correspondant berlinois du *World*.

« Il est probable, dit Strauss, qu'il existe à New-York deux « classes de gens qui découvrirent que *Salomé* est entachée d'im- « moralité ; d'abord ceux dont les sens sont toujours tendus vers « les choses scabreuses et dont la pensée va toujours aux « faits malpropres ; ensuite ceux qui, une fois pour toutes, « déclarent tout sujet biblique prohibé de la scène théâtrale. « Ce parti est très nombreux en Angleterre et aux Etats-Unis. « Tous ces gens déclarent également immoral *Samson et Dalila* « de Saint-Saëns, ainsi que tous les *Mystères* et les *Passions*.

« Il me paraît superflu de discuter avec ces gens ; leur monde « n'est pas le mien, leur façon de voir n'est pas la mienne. « Malgré tout je m'étonne du bruit que provoque à New-York « la soi-disant immoralité de *Salomé*. Je ne m'en fâche pas, car « j'ignore les arguments dont usent les détracteurs de cet Opéra. « Ils considèrent mon œuvre d'un point de vue auquel je n'ai « jamais songé.... Je voudrais savoir enfin ce qu'est l'immoralité. « Les lois et les bases de la morale ont été diversement formulées « par différents hommes aux différentes époques. Prenez un « homme d'éducation moyenne qui, ayant entendu *Salomé* se « déclare hostile ; comment pourrait-il dès lors approuver *Carmen* « *Don Juan* et mille autres opéras qu'il devrait rejeter comme « étant immoraux ? Celui qui a les mains propres, un cœur pur « et une conscience sans tache peut voir toute œuvre d'Art, « ainsi que la *Salomé* et ce sans parti-pris ni courroux. Ce n'est « que pour ces hommes-là que travaillent les véritables artistes.

« Dans l'Art, il ne s'agit ni de morale, ni d'immoralité ; « de pareilles pensées sont incompatibles avec le problème de « l'Art et doivent toujours lui rester étrangères. L'œuvre d'un « artiste est-elle du « bon » art ou du « mauvais » art ? Telles « sont les seules questions, justifiées d'ailleurs, auxquelles l'ar- « tiste doive répondre. Mais il doit écarter la question de savoir « si son art est moral. *Salomé* a été jouée à Berlin, à Dresde et « dans d'autres villes, en des théâtres royaux. L'œuvre a obtenu « l'approbation de connaisseurs dont la moralité est hors de « doute. Ce qui fut assez bon pour ces Célébrités, sera assez « bon également pour New-York. Il m'est absolument égal « que New-York interdise ou non *Salomé*. J'observe dans toute « cette affaire, une parfaite indifférence. »

Ainsi parla Strauss.

Paris n'a pas encore pu se prononcer et c'est ce qui nous console car nous croyons que le public français saura jeter dans la balance l'épée décisive en faveur de Strauss. Et tout porte à croire que l'œuvre tant discutée, tant harcelée rencontrera à Paris l'acceuil qui lui convient.

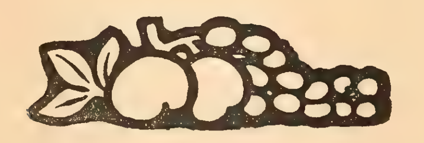
La Direction de la Gaîté, en un récent entretien, a bien voulu nous dire où en sont les choses quant à la représentation de *Salomé* à Paris.

MM. Isola ont reçu *Salomé* et ils ont le plus vif désir de la jouer, non dans une idée de lucre, mais par amour pour cette

pièce qu'ils reconnaissent être un chef-d'œuvre. Cependant leur bail expire le 31 juillet et M. Hertz a contracté des engagements qui ne lui permettent pas de prolonger le bail des locataires actuels. MM. Isola ne prévoient donc pas la possibilité de monter la pièce d'ici fin de juillet à moins qu'un hasard hors de tout calcul vienne mettre à leur disposition une salle appropriée. Il est beaucoup plus probable que *Salomé* passera dans la prochaine saison.

Quand à la difficulté financière, elle a été fortement exagérée et même dénaturée. A aucun moment elle n'a eu le mot décisif dans toute l'affaire. Le vrai point, le voici. M. Strauss ne voulait pas accepter d'être membre de la Société des auteurs et des compositeurs car il eût été obligé de reconnaître les contrats partout où cette société aurait été appelée à en signer. Or, il voulait conserver les coudées franches. En dernière heure, M. Capus, Président de la société, écrivit officieusement qu'on le traitait sur un pied exceptionnel.. Strauss, qui a surtout le désir de voir sa pièce jouée à Paris, en fut très satisfait et demanda confirmation officielle de la proposition de M. Capus. Ce dernier dut répondre par la négative : on était disposé à ne pas appliquer le règlement dans toute sa rigueur, mais on ne saurait violer officiellement les statuts. Et ceci est très logique car cette façon de faire créerait un précédent lourd de conséquences peut-être, pour l'avenir. Mais aujourd'hui tout est arrangé, MM. Strauss et Capus sont d'accord, et *Salomé*, reçue par MM. Isola sera jouée, leur persévérance aidant ; ils ont pleine confiance en l'intelligence du public parisien qui n'obligera pas M. Lépine à interdire la pièce, en organisant des manifestations dont les New-Yorkais ont pris la triste initiative.

GASTON KNOSP.





La Schola Cantorum et le Style de Bach

La Schola n'est plus seule aujourd'hui à remettre en honneur les vieux maîtres de la musique. Des fondations, dessociétés naissent de toutes part, et s'emploient de leur mieux à faire revivre les œuvres oubliées. Mais la *Schola* reste toujours la maison mère, celle qui a provoqué le renouveau de l'art ancien, et l'a rendu possible. Rue Saint-Jacques ce ne sont point de simples auditeurs qui se rassemblent, mais des fidèles. Et, en vérité nous avons assisté il y a quelques jours en cette chapelle des Bénédictins anglais à la célébration d'une messe (J.-S. Bach fecit), à laquelle ne manquait que le mystère liturgique. Comme à Bayreuth, il règne ici une atmosphère de gravité recueillie que le public mondain ne parvient pas à détruire, et à laquelle au contraire un peu de snobisme prête l'appui de sa bonne volonté.

Personne plus que moi, vieux scholiste de 1895, n'admire l'œuvre entreprise et menée à bien par MM. Bordes et d'Indy. Et précisément parceque j'ai foi entière dans la mission artistique de la *Schola*, je demande à formuler quelques critiques, ou plutôt quelques doutes qui m'ont souvent assailli au cours de cette saison dernière.

Je ne puis me défendre, en effet, en écoutant ces réalisations d'œuvres anciennes, d'un sentiment peu flatteur et qui me désole moi-même ; pour tout dire d'un mot, c'est l'ennui. Et ce sentiment me semble partagé par une bonne moyenne du public. On applaudit à la *Schola*, sans doute, avec conviction parfois, mais combien mollement ! Cette messe de Bach, par exemple, colossale, tumultueuse, véritable océan de musique, est-ce là toute l'impression qu'elle devait produire devant un public comme celui du mois dernier et avec les ressources dont dispose la *Schola?* Je m'avance peut-être beaucoup, mais il me semble que l'intérêt purement historique l'emporte ici sur l'émotion artistique. L'esprit de l'archéologue, de l'érudit trouvera toujours son compte ; mais l'oreille et le cœur sont vraiment un peu sacrifiés. Malgré le concours de toutes les bonnes volontés, l'exécution atteint bien rarement la sensibilité de l'auditeur et ne provoque pour ainsi dire jamais l'enthousiasme dont ces œuvres sont capables. Parcourez des yeux la salle, lorsque les premiers mcments d'intérêt sont passés vous verrez les regards flottants, les mines longues et tirées. En vain chacun s'efforce de retenir une attention qui fuit, et de découvrir des beautés qui restent cachées. L'atmosphère dont nous parlions plus haut se fait lourde, et de plus en plus.

Où chercher les causes de ce triste phénomène, sinon dans le caractère même des exécutions, et dans le style que ces auditions cherchent à réaliser ? N'est-il pas vrai qu'une œuvre tient sa signification et sa portée de l'esprit qui la conçut, de l'ambiance dont elle fut en quelque sorte une résultante ? Qu'il s'agisse de Bach ou de Scarlatti, de Lalande ou de Lejeune nous devrons toujours, pour comprendre et pour goûter une pièce de musique, nous placer, par un effort d'imagination, dans les conditions de vie artistique où cette pièce a pris naissance. Car les musiciens ont traité leur art de bien des manières, et ils ont obéi à des tendances esthétiques si différentes qu'on les croirait parfois incompatibles entre-elles. Ces principes de bonne méthode historique sont -ils admis à l'Institut de la rue Saint-Jacques ? Il semblerait que non. Du reste la *Schola* ne diffère pas en cela des sociétés qui rivalisent avec elle. Il suffit d'entendre une œuvre du vieux « Cantor », au Conservatoire par exemple, pour être frappé de l'allure incertaine et fastidieuse commune à toutes ces auditions rétrospectives.

Il semble en vérité que ces compositeurs à perruque soient assommants par définition et qu'il y ait profanation à leur faire perdre ce caractère spécifique! Uniformité avant tout! Tel est le mot d'ordre. Et comment s'y prend-on ? Rien de plus simple : il suffit de réduire à leur minimum les nuances dynamiques et rythmiques de tous ces morceaux. L'effet est inmanquable. S'agi-t-il d'un chœur, on commencera toujours à peu près fort, de façon à plonger de suite l'auditeur dans le bruit, où bientôt quelque fugue viendra s'entrechoquer confusément pour finir dans un grand tumulte. Le tout bien carré, naturellement ; sans suivre d'autres exigeances que celles des barres de mesure. Si c'est un air, le moins possible d'accent. L'instrument et la voix dialogueront courtoisement, en gardant une allure de bonne compagnie. Et les vocalises ? Elles seront bien proprement découpées (a-a-a-a-o-o-o-o-) pendant que deux braves contrebasses chemineront d'un pas égal et indifférent. Surtout pas de rubato. Le rubato est la pierre de scandale de nos chefs d'orchestre, lorsqu'ils dirigent la musique ancienne. Un bon ralentissement aux cadences, et la mesure rigide partout ailleurs. Résultat : l'œuvre manque d'air, d'aisance, de laisser aller, de vie surtout.

Est-ce ignorance, ou mauvaise volonté de la part de nos « dirigeants » ? non pas! mais pudeur traditionnelle contre laquelle il faut enfin réagir, parcequ'elle se trouve absolument mal fondée. Croyons le bien, il n'y a là qu'un mal-entendu qui se dissipera facilement. Nos musiciens modernes, et leurs scrupules à l'égard de l'art ancien, obéissent à une conception très fausse qui dut naître vers le milieu du XIX[e] siècle, à l'époque où le romantisme transforma chez nous l'expression musicale. Lorsque après Beethoven, Schubert, Weber et Berlioz un sentiment de curiosité et peut-être de lassitude ramena le public vers un art défunt dont la tradition était à peu près perdue, on se plut à opposer la prétendue réserve des vieux maîtres à l'exubérance des modernes. Ainsi se forma la tradition qui décrétait absolument inexpressives les fugues de Bach, et qui faisait jouer Couperin «*tout droit.*» Grâce à l'effort de ces vingt dernières années, et précisément à l'activité de la *Schola*, nous n'en sommes plus à cette incompréhension prodigieuse, qui s'était elle-même érigée en principe. Dans le Clavecin bien « tempéré » et dans les pièces italiennes ou françaises de

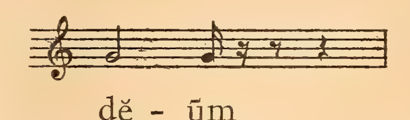
la même époque il n'est plus besoin de perspicacité pour découvrir autre chose que le jeu parfaitement vain d'une mécanique sonore. Mais nous hésitons encore, très loin de la perfection et de la vérité.

On ne nous reprochera donc pas de soulever ici une question personne ou d'école. Nous nous trouvons en présence d'un problème qui intéresse vivement les destinées de l'art musical, et qu'il est de notre devoir de signaler. Il s'agit pour nos chefs d'orchestre de se décider à rendre à la musique ancienne la libre fantiaisie, et l'émotion expressive qui fit autrefois son attrait, au temps oû nos ancètres applaudissaient les *Concerts Royaux* et le *Défi de Phœbus*. Les témoignages favorables à cette extrême liberté d'interprétation existent en foule, et nous en apporterons un jour quelques-uns ici même. Il suffit d'ailleurs de faire réflexion. L'époque où fleurit le récit d'opéra et le *bel canto* des virtuoses n'a pu connaître cette tyrannie morose de l'uniformité. Elle a cherché bien au contraire, et par mille façons, à éviter ce défaut dans lequel nous la laissons si volontiers tomber. A qui fera-t-on croire que le système des *agréments*, petits signes cabalistiques et trompeurs, ou bien l'emploi de la *basse continue*, perpétuelle improvisation, aient été conçus pour enchaîner l'exécution ? Ces timidités du compositeur dans la réalisation graphique de son œuvre, et tout ce que nous savons d'autre part des exigeances des solistes, montre jusqu'à quel point on tenait compte du sentiment personnel de l'exécutant, et combien on cherchait à flatter son goût d'indépendance, son désir de briller, d'être applaudi pour lui-même, non pour la musique. Il a fallu toute une révolution dans nos habitudes esthétiques pour faire admettre ce respect des textes musicaux dans lequel nous nous tenons aujourd'hui, et sans lequel nos œuvres modernes seraient injouables mais que rien ne nous oblige à appliquer aux œuvres de style ancien. Tout nous en met en garde au contraire contre cette obéissance passive. Le musicien de 1700, lorsqu'il indiquait sa pensée sous une forme réduite et schèmatique, savait fort bien qu'elle serait transformée par l'interprétation. Et la mise en œuvre de ses indications exigeait tout un art, qui eut ses écoles, ses secrets, ses routines et son évolution. Ne voyons-nous pas Corelli, dans une répétition dirigée par Haendel, renoncer à jouer convenablement une Ouverture, et s'écrier : « Ma, caro

sassone, questa musica e nel stilo francese, di ch'io non m'intendo ! » Nos orchestres actuels n'ont pas les mêmes raffinements ; pour eux, style français, style italien, style allemand, tout s'exécute en même manière, uniformément grise. Ils ignorent ces *gouts* particuliers, ces allures caractéristiques dont se montraient jalouses à cette époque les différentes nations de l'Europe, et sans lesquels il n'existait pas de musique pour nos pères. Ils se placent sur le terrain de l'absolu ; ils ne veulent point reconnaître que l'art musical de ce temps vécut de relativité et de contigence, et qu'en le séparant des formes habituelles de sa réalisation nous lui enlevons son éclat et sa vie.

Il est vrai d'ajouter que ce parti pris a plus d'une excellente excuse. Nos traditions romantiques, les tendances de notre temps, de notre pays, nos préférences d'école s'opposent souvent à la solution franche de ce délicat problème de l'art rétrospectif. Ainsi notre sonorité wagnérienne, et notre habitude de la mélodie à longues périodes sentimentales, nous mettent sans cesse dans l'embarras. Et surtout le sens de l'orchestique qui domine toute la musique française de cette époque, nous manque totalement. Nos vieilles danses sont bien mortes. En face de ces œuvres galantes nous faisons une aussi triste figure que certains étrangers de 1660, dont se moque un abbé du grand siècle et qu'il nous montre « étourdis de la « prestesse de nos violons parisiens, de leurs chants, de leurs « tirades de l'archet à chaque demi-mesure, ou à chaque note « blanche, « et » « suant sang et eau pour pouvoir donner, même « en chantant, ce mouvement enjoué et soudain ». Il en va de même encore pour nous du style allemand et du style italien. Ce qui nous arrête ici c'est la très curieuse répulsion du sentiment français pour toute accentuation un peu vigoureuse. Depuis longtemps, on le sait, les efforts de notre langue tendent à uniformiser le dynamisme de la parole, et la déclamation de Pelléas est, au théâtre, la dernière victoire de cette tendance nationale. Comment s'étonner de voir nos musiciens rebelles à l'accent ? Ils se conforment involontairement à ce goût de rythmique uniformité qui permit à nos pères du moyen-âge de transformer la cantilène grégorienne, la vocalise orientale en un syllabisme plat, à notes égales. En entendant nos voix s'empêtrer dans les mélismes qui ornent les airs de Bach, on peut se représenter l'évolution accomplie jadis dans nos maî-

trises ; on saisit ici sur le vif le procédé de désagrégation des éléments sonores, qui aboutit, et sans doute de très bonne heure en France, à l'annonement du plain-chant. Que ne pourrait-on dire sur cette tendance particulière du génie musical français ! Tous ceux qui ont entendu jadis l'orchestre de Pasdeloup et les débuts de Colonne savent jusqu'où peut aller l'anarchie dynamique. Il a fallu toute l'autorité des chefs d'orchestre allemands pour nous apprendre la ponctuation nette, brusque, cassante (schneidig) sans laquelle la musique d'Outre-Rhin n'est qu'un gâchis insupportable. Prenez par exemple le procédé qui consiste à faire tomber l'accent sur une syllabe brève, et qui donne tant d'énergie au langage musical allemand et italien, et essayez de le faire appliquer à un orchestre français! Le français chantera volontiers de-um, avec l'accent sur *de* ou sur *um* pourvu que cet accord coïncide avec la syllabe longue. Mais il trouvera ridicule le



dĕ - ūm

que la moindre maîtrise germanique articule d'un coup de voix bondissant et net. De même il se refusera à prononcer Mărĭ-ā en accentuant l'*i* bref et en prolongeant l'ā de cette allure trainante et nasillarde dont les Italiens ont le secret. Aussi ai-je été très agréablement surpris en entendant l'autre soir à la *Schola*, Madame d'Otto prononcer : « dēx—trm » ou j'attendais un « dēx-tē-rām » plat et maussade. Mais on me dit que Madame d'Otto est étrangère ; tout s'explique.

Donc le français craint l'accent qui s'étale, l'accent qui tourmente la phrase, et la brutalise pour la rendre expressive. Il cherche son idéal dans l'équilibre perpétuellement stable des éléments rythmiques. Que devient donc alors le « bel canto » italien, l'art de conduire avec une entière liberté une voix brillante et sûre ? Lorsqu'un artiste de goût comme Mlle Philippi, MM. Clarke, Plamondon, Reder, veut donner un peu de mouvement à son chant, un orchestre inexorable le rappelle aussitôt aux convenances de la mesure, et le chef se garde bien de venir en aide à cette tentative d'émancipation. Or c'est là précisément le contraire de ce qui se serait passé en 1730. Il eut fait beau d'arrêter « la Cuzoni » ou « il Signor Farinelli »

dans le développement de leurs « effets », dans l'élan de leurs traits, et de briser la ligne de leurs vocalises ! Le public eut aussitôt fait justice d'une pareille incongruité. Et aujourd'hui l'on voudrait réaliser cette même musique, sans tenir compte des prétentions des solistes ? N'est-ce pas tourner le dos à la vérité historique ? Qu'on écrive si l'on veut (Tablettes de la *Schola* de mars 1907) que Bach « traite ses voix comme de simples instruments concertants ». Mais, pour Dieu, que ces instruments s'affirment, quand le maître a voulu les faire entendre ; qu'ils se montrent dans toute leur gloire, qu'ils concertent non point comme des manœuvres mais comme des rivaux ; qu'ils se souviennent de leurs devanciers qui ont exécuté ces mêmes parties avec l'orgueil de « virtuosi » cherchant l'effet ! Tout est disposé pour les faire briller dans des airs comme le *Laudamus* ou le *Qui sedes* de la messe en *si*. Et rien, absolument rien, ne nous autorise à penser que Bach, en traçant ces mélodies enchevêtrées, ait voulu donner une leçon d'humilité aux chanteurs de son temps. Ces longues tenues, ces sautes brusques de la voix, ces vocalises éternelles, ces cadences ornées, ces passages scabreux, tout cela aurait pour but de réduire le rôle de l'exécutant à celui d'un « simple instrument », modestement perdu au milieu de ses collègues ! Une telle hypothèse peut flatter nos goûts égalitaires ; elle eut paru très ridicule à un auditeur du XVIIIe siècle.

Qui donc aura le courage de surmonter cette fausse honte et de nous faire entendre au lieu d'un chanteur transi, une voix qui sache commander quand elle en a le droit ? Qui fera passer en nous cette impression de ravissement, de frénésie, cent fois vantée par les écrivains de ce temps là ? Vers 1700, l'abbé Raguenet, écrivait, en revenant d'Italie : « Les chanteurs tran-
« salpins, soutenus de voix rossignolantes, et d'haleines infinies,
« font des passages d'une étendue à confondre ceux qui les
« entendent pour la première fois, sur des tons à faire frayeur ;
« ils hasardent ce qu'il y a de plus dur et de plus extraordinaire,
« dans le sentiment qu'ils sont, d'être les premiers hommes
« du monde pour la musique, d'en être les souverains et les
« maîtres despotiques..... On est extasié de plaisir, il faut se
« récrier pour se soulager ; il n'y a personne qui puisse s'en
« défendre. On attend avec impatience la fin de chaque air
« pour pouvoir respirer...» Que nous voilà loin du soliste obligé

(hélas !), qui vient sans joie accomplir devant nous une tâche ingrate !

Mais dira-t-on le temps de « virtuosi » et de leur musique est bien passé ; nous ne pouvons ni ne voulons faire revivre leur style !

Pourquoi donc s'attaquer à cette ancienne musique ? Est-ce pour lui demander ce qu'elle ne saurait nous donner ? Est-ce pour y découvrir les seules beautés qui correspondent à notre goût moderne ? Est-ce pour la restaurer, ou pour l'utiliser simplement ? Que nous demande-t-on, à nous public, en nous conviant à ces auditions ? Veux-t-on nous instruire, ou nous amuser, nous émouvoir ou bien satisfaire un sentiment de badauderie ?

Ces questions mériteraient d'être examinées. Il en est temps. Depuis quelques dizaines d'années le public fait preuve de la meilleure grâce en encourageant toutes les tentatives de reconstitution de musique ancienne, et le même intérêt soutenant la musicologie lui permet de prendre enfin sa place parmi les sciences historiques. L'éducation et l'instruction de l'auditeur nous autorisent aujourd'hui à faire le dernier pas dans cette voie, c'est-à-dire à replacer les œuvres anciennes dans la pratique ancienne, en leur donnant le caractère esthétique qui leur convient. Il ne suffit plus de les mettre sur pied, de leur donner une exécution sûre et d'aplomb, il faut (et c'est là le principal) retrouver l'*êthos* qui les anima jadis et les rendit belles. La *Schola*, lieu de probité artistique, saura certainement résoudre ce problème.

J. Ecorcheville.





LE MOIS

MUSIQUE MODERNE

AUDITION D'ŒUVRES
DE VINCENT D'INDY
SCHOLA CANTORUM

Sans Mlle Clémence Oberlé, il est probable que cette soirée consacrée tout entière aux œuvres de Vincent d'Indy nous eût paru quelque peu sévère, mais elle sut, en véritable artiste, communiquer la vie à des compositions qui jusqu'ici m'en avaient semblé assez dépourvus. Après une interprétation fougueuse et intelligente de la *Sonate* pour violon et piano, Mlle Oberlé nous fit entendre les *Tableaux de voyage*. J'ai beaucoup goûté certaines parties de cette œuvre : Certes, il n'y faut pas chercher des impressions de plein air, de lumière, de paysage ; de même que la vue des montagnes le faisait songer à Weber, de même ici Vincent d'Indy nous fait part non de ses sensations, mais de ses pensées et de ses rêveries en présence des différents aspects que lui offre la nature. Chacun de ces petits tableaux (puisque tableaux il y a) est régulièrement construit, l'écriture en est très intéressante, et on y trouve parfois un peu de cette émotion qui anime le *Poème des Montagnes*. L'âme de César Franck semble planer sur le 1er quatuor op. 7 qui nous fut joué avec chaleur par Mlle Oberlé, MM. Baillon, Derenaucourt et Tkaltchitch. M. Derenaucourt fit valoir la

belle sonorité de son instrument dans l'émouvante et magnifique *ballade* qui provoqua un vif enthousiasme dans la salle.

Il y eut malheureusement une tache à ce concert : Mlle Gravollet voulut nous faire entendre le *Serment de Vita* tiré de l'*Etranger*, et le *Lied maritime*. Or, je ne doute pas que Mlle Gravollet ne dise à l'occasion fort joliment une romance de Massenet ou de Théodore Dubois, mais n'ayant qu'un très faible filet de voix, elle se vit dans la cruelle obligation de crier au lieu de chanter, encore craignait-on qu'elle ne se cassât la voix, sensation extrêmement pénible pour les auditeurs. Ensuite Mme Gravollet, que la nature n'a pas mieux douée que sa fille, s'évertua à nous faire goûter le *Récit de Guilhen*... Ce qui fut le plus à déplorer ce fut l'exhumation de quelques mélodies de Vincent d'Indy : *Première dent*, *Madrigal*, péchés de jeunesse sans doute, sur lesquels il vaut mieux ne pas insister.

HENRI DE BUSNE.



NICE. — THEATRE DE L'OPERA
LA PETITE SIRÈNE (Première représentation de)
CONTE LYRIQUE EN TROIS ACTES, POEME DE M. HENRY GAUTHIER-VILLARS, MUSIQUE DE Mme ARMANDE DE POLIGNAC

Mme Armande de Polignac reprend heureusement les traditions des princesses de la Renaissance. Ce n'est plus hélas ! l'époque des Gaspara Stampa, harmonieuses maîtresses du sonnet, ni des dolentes souveraines de Ferrare, ni de la cruelle Béatrice Cenci, pâle de la paleur des glaïeuls funéraires et dont la mort a peur... Les princesses d'aujourd'hui sont blondes et tranquilles. Toutes menues dans des fourreaux de dentelle noire, elles s'intéressent de loin aux choses de l'art. Elles goûtent plutôt qu'elles ne pratiquent. Une Armande de Polignac est rare aujourd'hui, si rare que je ne puis me défendre d'un sentiment de respect, d'estime et de vénération devant cette femme très simple qui monte à l'orchestre et dirige avec une

tranquille et ferme assurance une œuvre qui n'est pas négligeable.

Non que je veuille dire que la *Petite Sirène* soit un chef-d'œuvre. Je suis même assez embarrassé pour en parler avec goût, n'arrivant pas à démêler les intentions des auteurs. M. Gauthier-Villars semble avoir tenu une gageure dont il est difficile de démêler le sens. — Le chroniqueur spirituel, parfois profond, toujours compétent sur les musiques dont il parle, l'auteur avisé, satirique et mordant de tant de romans célèbres a fait place pour la circonstance au plus paresseux, au plus négligent des librettistes. Il faut bien penser que c'est un travail qui ne comptait guère aux yeux de son auteur !

Le malheur est que la musicienne s'est trouvée du même coup jetée dans une situation sans issue. Ce que le littérateur avait conçu comme une action légère, dans la manière d'Offenbach, sans philosophie profonde, sans geste théâtral, dans la simple harmonie de situations touchantes ou drôlatiques, tout cela se réalise conformément au tempérament plus sérieux de Mme de Polignac dans un diffus et ennuyeux drame lyrique. Car il faut bien l'avouer d'un insuccès qui ne diminue en rien le mérite des auteurs, le public n'a pas accepté et ne pouvait accepter les trois actes solennels et vides qu'on lui imposait.

La matière est nulle en effet. Une sirène devient amoureuse d'un prince qu'elle sauve du naufrage, cependant que le prince devient lui-même amoureux d'une jeune fille qui l'a recueilli. La petite sirène obtient d'une fée d'acquérir la forme humaine pour retrouver le Prince. Mais le Prince lui préfère celle même qu'il a tout d'abord choisie et que le Roi son père lui offre alors pour femme. Et la petite sirène meurt.

Le premier acte et le commencement du second sont presque entièrement remplis de la mouddique lamentation de la Sirène. Mlle Suzanne Cesbron la rend avec assez d'art. Une tempête intéressante, bien conduite à l'orchestre, un duo d'amour à la fin du deuxième acte et un divertissement qui remplit le dernier, voilà toute la substance de l'œuvre. On comprend qu'elle paraisse longue !

La musique de Mme de Polignac est distinguée par dessus toute chose. Je ne crois pas avoir eu à relever au cours de ces trois actes une seule faute contre le goût ; à peine le port de voix du ténor — classique du reste — dans le duo du deuxième

acte, sur le mot : « C'est l'amour ! ». Je me plais à répéter aussi que l'orage du premier acte est traité d'une façon vraiment curieuse et dramatique — un peu dans la manière des maîtres du XVIIIe siècle. Le coloris des cuivres n'est malheureusement pas suffisamment éclairci des traits du hautbois et de la petite flûte. Il demeure en effet partout une tonalité pâteuse, une sorte de brouillard sonore qui n'arrive pas à s'éclaircir du « ronron » perpétuel des violons. Insister davantage serait inutile, surtout en présence d'une musicienne qui, mieux que personne se rend compte des difficultés de la réalisation. Il me suffit de regretter qu'une grosse somme de travail se soit dépensée en pure perte. Une fois avertie de l'effet des timbres, maîtresse du maniement des masses et de l'intime et nécessaire fusion des voix et du quatuor, la symphoniste délicate de la *Petite Sirène* produira des œuvres originales et précises que nous serons heureux d'avoir prévues, comme en ce moment même de la défendre et de la justifier devant les entraînements irréfléchis du public.



SOCIETE NATIONALE

Le concert du 23 mars fut réellement lugubre et affligeant. Il semblait qu'on eût pris à cœur de ne faire entendre que des œuvres insipides ou inutilement compliquées et obscures.

Dans la montagne de M. Canteloube de Malaret est une honnête et ennuyeuse composition. On y chercherait en vain quelques traces d'inspiration personnelle et d'originalité. En revanche on y rencontre à chaque pas les éternelles et immuables formules, chères aux élèves de la *Schola*, et grâce auxquelles l'être le plus dénué de tout sens musical, peut, en n'épargnant ni le temps, ni la peine, mettre sur pied une œuvre *consciencieuse*. Le violon se livre à d'interminables et fastidieuses méditations tandis que le piano s'efforce, bien vainement d'ailleurs, de traduire des impressions pittoresques : *En plein vent, le soir, jour de fête, dans le bois au primtemps.*

M. Canteloube de Malaret veut être simple, mais étant

dépourvu de toute inspiration et de spontaneité, il ne réussit qu'à être banal et plat. Voulant donner de l'ampleur à sa phrase, il la rend diffuse et prolixe. Ses rythmes qu'il voudrait pouvoir marteler comme d'Indy, sont grossiers et mal venus. Ses harmonies où il semble parfois vouloir *faire du Debussy*, sont pesantes et dénuées de tout intérêt.

M. Parent qui s'efforçait de masquer la monotonie de cette œuvre par l'éclat et la chaleur de son jeu n'a pas réussi à tirer le public de son impassibilité somnolente.

Le seul moment agréable de la soirée fut celui où Mlle Villot vint nous dire fort joliment trois ravissantes mélodies de Ch. Bordes, ce qui lui valut de chaleureux applaudissements.

Mlle Marthe Dron interpréta ensuite quelques récentes compositions de Florent Schmitt extraites de divers recueils pour piano : le chant de l'*Anio*, *Brises*, *Cloître*, etc. Quelques-unes de ces pièces font preuve d'une inspiration délicate et poétique, mais sont néanmoins très loin d'offrir l'intérêt des magnifiques envois de Rome exécutés récemment.

La ballade à cinq voix *La tendre famille* de M. L. de Crèvecœur introduisit heureusement une note gaie dans ce morne concert. Voici à peu près le fond du poème : Le guerrier Kulleroo, partant pour la guerre, dit à son père. « O mon père, me regretterez-vous quand je serai mort et que les oiseaux me baiseront les yeux de leurs petits becs pointus ? — Non certes, répond le père, car j'ai d'autres enfants qui... — Fort bien mon père....., et vous mes frères..... Et vous mes sœurs..... et vous ma mère, me regretterez-vous quand les oiseaux, etc. ». Çà a duré un petit quart d'heure, vraiment on ne s'est pas ennuyé. Pour ne pas tomber dans le ridicule il eût fallu que la musique traduisît le caractère étrange, sauvage et exotique de l'épopée indoue, mais le poème de M. de Crèvecœur, gauche et maladroit, n'offre aucun intérêt musical et exprimerait aussi bien les adieux d'un paysan partant au régiment que ceux d'un héros de Kalevala.

Le concert finissait par le redoutable IIe quatuor de Malherbe Je ne me permettrai pas de juger le fond d'une composition aussi savante et aussi compliquée ; pour cela il serait indispensable de l'entendre plusieurs fois et j'avoue franchement que je ne m'en sens pas le courage. Aussi je prie le lecteur de considérer ceci comme une impression personnelle et non comme

un jugement porté sur la valeur intrinsèque de l'œuvre. Je reconnais en effet humblement que malgré tous mes efforts je n'y ai absolument rien compris. Il doit falloir d'ailleurs une oreille singulièrement accoutumée pour démêler quelque chose à cet inextricable entrevêtrement des voix des quatre instruments qui jouent tous ensemble sans se reposer un seul instant. Pour ma part je n'ai pu saisir que le grincement ininterrompu des chanterelles et de rauques et sauvages accords. Je ne pus parvenir à suivre le développement des thèmes parmi ce chaos sonore où semblait se perdre rythmes et mélodies. Je trouvai cependant que les premières mesures de l'Andante de la IIe partie causaient une émotion très pénétrante, très angoissante ; la sensation devint même si aiguë que je me vis obligé de renoncer à analyser ce que j'entendais car les oreilles me tintaient violemment. Cette musique évoquait en moi des souvenirs douloureux ! le bruit des pierres que l'on scie, le gémissement d'une vitre frottée par un bouchon, le grincement d'un ongle sur un tableau noir..... A la fin de la IIe partie, le public éperdu se rua sur les portes. Je demeurai héroïquement, voulant à toutes forces comprendre. Mais mon sacrifice fut vain, je ne pus saisir le sens de cette interminable étude du « sautillé » qui forme le finale et qui me déchirait les oreilles. Je quittai la *Schola* avec une terrible migraine, me jurant bien d'ignorer plutôt toute ma vie les merveilles que recélait peut-être le quatuor de Malherbe plutôt que de l'entendre une seconde fois.

HENRI DE BUSNE.



MUSIQUE HISTORIQUE

HISTOIRE DES FORMES MUSICALES

Mlle Blanche Selva a eu l'ingénieuse idée de retracer en quatre séances, l'histoire et l'évolution de quelques formes musicales. La première soirée consacrée à la « Variation » fut des plus intéressantes. Mlle Blanche Selva y joua en général fort bien l'*Aria con variazoni* de Bach, malheureusement elle commit à mon avis une flagrante erreur d'interprétation, en assommant impitoyablement la délicieuse variation finale, couronnement de l'œuvre tout entière. Cette impression pénible fut vite dissipée, par les 33 variation de Beethoven sur une valse de Diabelli qu'elle joua avec une fougue et une virtuosité étonnante. « Variations , interlude et finale » de Dukas terminait le concert. Elle sut comme à l'ordinaire en rendre lumineusement les merveilleuses beautés, et, tour-à-tour mélancolique, légère, sombre, douloureuse, fantasque, elle incarna pour nous l'âme même de l'œuvre.

Mlle Blanche Selva n'a pas craint de nous faire parcourir en une seule soirée, la seconde, tout le chemin accompli dans le domaine de la *Fantaisie* depuis les essais si curieusement et si vraiment descriptifs de Kuhnau jusqu'aux créations les plus modernes de la musique russe, en passant par les œuvres de Ph. Emm. Bach, de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Chopin et de Liszt. Je goûte en général assez peu les programmes si chargés. Passer à tout moment d'une pensée musicale à une autre en tous points différente exige de l'esprit et des sens une tension et un effort continuel d'adaptation vraiment excessifs. Cependant je dois reconnaître que la succession et l'enchaînement des diverses compositions furent si habilement mé-

nagés que ce défilé d'œuvres ne me choqua pas autant que je m'y serais attendu.

Décidément Mlle Blanche Selva n'a aucune des qualités requises pour interpréter les œuvres du divin Mozart. Son jeu, plein de brusqueries et de brutalités, ne saurait convenir à cette musique si suavement mélancolique ou si gracieusement souriante. L'imagination fantasque de Mozart n'a aucun rapport avec les ébats de géant auxquels se livre Beethoven. Son front de jeune Dieu reste pur quelques soient les douleurs qui s'agitent en son cœur et aucune grimace ne vient jamais en altérer la parfaite beauté. C'est ce dont ne semble pas se douter Mlle Blanche Selva.

Inutile de dire qu'elle joua parfaitement la *Fantaisie* op. 77 de Beethoven et la mystique légende de *Saint François de Paule marchant sur les eaux*, une des rares œuvres de piano de Liszt qui me touche réellement par la poésie intense qui s'en dégage. Enfin elle interpréta avec beaucoup de finesse et de fantaisie *Islamey* de Mili Balakirew, ce qui lui valut une longue ovation.

HENRI DE BUSNE.



ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

Notre collègue M. *de La Laurencie* vient de terminer le cours qu'il a consacré cette année à l'étude d' « *Origines de l'Opéra-Comique* ». — Après avoir recherché les éléments de ce genre dans les comédies-ballets de Molière, où Marc-Antoine-Charpentier et Lully introduisent mainte bouffonnerie musicale, et dans les opéras de Quinault et Lully, il s'est plus spécialement occupé de l'ancien Théâtre italien de l'hôtel de Bourgogne, et du Théâtre de la Foire, jusqu'à Favart.

Dans l'ancien théâtre italien, M. de La Laurencie a montré que l'alternance du parlé et du chanté caractéristique de l'opéra-comique, s'établissait dès les débuts à Paris des troupes italiennes. Dans les pièces recueillies par Evariste Gherardi de 1682 à 1697 les comédiens se confondent avec les chanteurs

et on ne distingue plus la séparation entre les rôles chantés et les rôles parlés qui s'observe dans le théâtre de Molière. La musique est représentée par des symphonies, des vaudevilles et des airs nouveaux; ceux-ci réservés pour les moments tendres ou pathétiques, tandis que les vaudevilles s'adaptent surtout aux scènes bouffonnes.

Avec le théâtre de la Foire, de Lesage et de ses successeurs, le rôle de la musique s'étend et se complète. Les auteurs forains tirent un parti très ingénieux des vaudevilles auxquels ils confèrent un pouvoir expressif qui assimile ceux-ci à de véritables leit-motifs. On peut dresser ainsi une sorte de catalogue des thèmes conducteurs employés à la Foire pour peindre les passions ou pour caractériser les divers types de personnages. L'air nouveau s'introduit assez lentement sous forme de Vaudeville final ou de petites cantates insérés dans le corps des pièces ; le dialogue se musicalise, grâce au morcellement des couplets. M. de La Laurencie s'est étendu sur quelques compositeurs qui ont fourni le théâtre forain d'airs nouveaux et notamment sur Gillier, dont le répertoire est des plus considérables, et dont une cantate a été chantée à la fin de la dernière leçon par M. Charles Sautelet.

Le 18 mars, M. Louis Laloy résumait brièvement ce que nous savons de la musique de l'Extrême-Orient et faisait entendre quelques mélodies chinoises, ainsi que les symphonies cambodgiennes qu'il a recueillies au phonographe lors du récent séjour à Paris de S. M. le Roi du Cambodge.

Dans une série de conférences sur la musique à programme M. *Calvocoressi* s'est d'abord attaché à montrer combien il importait de libérer l'esthétique musicale de toute conception *a priori*, de tout postulat, pour n'y faire état que des données de la simple observation. Il a fait ressortir ce fait, que les discussions esthétiques restaient souvent vagues et peu concluantes faute d'une définition précise et d'une fixation du sens des termes qu'on y emploie. Il a donc commencé l'étude de son sujet par la recherche de définitions bien établies, et a reconnu que les mots " musique à programme " ne pouvaient être relatifs qu'à des particularités de forme et d'ordonnance. Si l'on envisage non plus la construction d'une œuvre, de musique à programme, mais ses éléments constitutifs, on y reconnaît des types très divers de représentation musicale, types qu'il

faut isoler pour les étudier un à un, car ils reposent respectivement sur des principes tout à fait différents.

M. Calvocoressi a ensuite abordé la question de savoir si il était justifiable de prétendre, comme le font M. Hugo Riemann et certains autres que la musique « pure » est la musique par excellence, et que toute intention représentative fait déchoir la musique. Or pour lui, une telle idée n'aurait jamais pu naître si l'on s'était contenté d'observer ce qui est au lieu de construire arbitrairement des systémes d'esthétique.

Toute donnée qui a au moins un élément commun avec la musique, c'est à dire qui comporte de l'émotion de la sonorité ou du rythme, pourra être représentée par la musique, sans que celle-ci abdique quoique ce soit de ses qualités essentielles. Mais si la musique ne fait pas état de ces correspondances esthètiques ou matèrielles, si elle prétend devenir le signe d'un objet, ce sera alors de pure représentation conventionnelle, ou intervient l'intelligence et non la sensibilité : c'est alors seulement que la musique déchoit.

Il est difficile de résumer ici les distinctions déja très rapides, que M. Calvocoressi fit entre la musique descriptive, la musique imitative, les différents genres de musique représentativei et les exemples caractéristiques qu'il donna de chaque type. Il présenta une Théorie assez complexe, mais admissible, relativement à la manière dont la musique transpose en ses rythmes propres, les rythmes mixtes (c'est à dire situés à la fois dans le temps et dans l'espace) des mouvements et des formes. Enfin il a examiné l'importance relative de la représentation rythmique et de la représentation émotionnelle, et en a signalé la simullanéité dans toute forme descriptive ou représentative.

Abordant l'histoire de la musique à programme, (c'est à dire de la musique ou les éléments descriptifs, imitatifs et représentatifs sont réunis dans une forme dont le conférencier a renvoyé la discusion à la fin de son exposé), M. Calvocoressi à montré (d'après Guhraner) que le concert de « musique à programme » était notoirement antérieur à celui de « musique pure », qu'il n'a jamais cessé d'exister, mais qu'il n'a donné naissance à une forme artistique propre que le jour où l'art musical fut assez developpé pour que naquit l'unité « organique » de la musique instrumentale. Cette unité, que M. Calvocoressi opposé à l'unité purement symètrique et formelle des types antérieurs, fut

l'œuvre de Beethoven et surtout de Liszt, qui pour le conférencier et sans contredit le plus significatif et le plus direct des hèritiers de Beethoven, le père de toutes les écoles modernes. M. Calvocoressi termine par une rapide définition de cette belle forme créée par Liszt ; le caractère principal en est l'unité thèmatique dont le principe deja ancien, reçoit là pour la première fois une application complète. Et il montre que gràce à cette forme la musique à programme prend une extension de plus en plus significative.

Deux belles auditions musicales illustrèrent ces confèrences : l'une fut donné par M. Nin qui exécuta des œuvres anciennes (Frobeyer, Coupeim, Bach Kuhnau) l'autre par M. Viñes qui fit entendre au contraire des productions modernes de Liszt, de MM. Debussy, Sèverac, Ravel et Glazounow. Il était impossible de choisir de plus typiques, de plus convaincants exemples, et surtout d'en offrir de meilleures présentations. Aussi MM. Nin et Viñès furent-ils vigoureusement applaudis par tout l'auditoire.



SAINT-PETERSBOURG

Notre collègue *M. Robert Brussel,* en ce moment en Russie a organisé avec le concours de Mme *Landowska* une séance de musique ancienne à Saint-Pétersbourg. L'ambassade de France avait prêté l'éclat de ses salons à cette fête. Rameau, Couperin, Dandrieu, Lalande et Gluck ont triomphé comme on peut le croire. Mais le plus curieux fut la reconstitution de ballets à orchestre, et de danses au clavecin, réglées par M. Guerdt et exécutées par Mlles Preobrajenskaia, Smirnova, Alexandrova, Vassilieva, Konietskaia, Lêonova, Goloubeva, et MM. Lopoukhof, Golde, Matiatine et Botcharof.



CONCERTS ANNONCES

MM^mes M. et C. Babaïan, membres de la Société internationale de Musique, donneront, à la Salle Pleyel, le 16 avril à 9 heures, un concert de chansons et danses populaires de différents pays, (Arménie, Russie, Grèce, France) harmonisées par le R. P. Komitas, Rimski-Korsakof, Balakiref, Liapounof, Ravel, V. d'Indy, Julien Tiersot. Le concert est donné au profit des victimes de la famine qui sévit actuellement en Arménie, et sera précédé d'une causerie de M. Louis Laloy.

M. Stéphane Austin donnera le 17 avril à 9 heures, salle Berlioz, un concert de musique russe, avec le concours de M. Dumesnil.

La Société Bach terminera sa saison le 24 avril par l'*Actus Tragicus*.





LA MUSIQUE SUR LE LITTORAL



Vous êtes-vous jamais demandé à quoi sert la musique ?... La question vous paraît singulière sans doute. La musique est un art, dites-vous, et, d'après les définitions les plus acceptées, l'œuvre d'art devant produire une impression *désintéressé* de beauté, la musique ne peut avoir d'utilité. Soit. Mais quand elle ne produit pas une impression de beauté ?...

Et la question se pose si l'on considère le gaspillage de sons combinés qui se fait dans les villes dites de saison, celles de la Riviera par exemple et Nice en particulier. Je ne parle pas seulement des musiques de la rue, des bals, des fêtes officielles, des chanteurs ambulants, surtout italiens, à la voix nasillarde, qui paraissent avoir une pratique dans la bouche ; des petits orchestres aux terrasses des cafés — la marche de *Tannhæuser* par trois violons et deux flûtes... oh ! ces octaves de violons et flûtes !... — des fanfares et des harmonies civiles ou militaires, des pianos à manivelle, produit local, des sérénades de mandolines qui vous poursuivent jusque dans la campagne et, à travers les mimosas, vous arrivent comme un bruit de moustiques qui donne envie de se gratter ; je parle surtout des nombreux théâtres ou casinos qui de neuf heures du matin au lendemain

matin deux heures ne cessent de déverser sur leurs habitués des torrents d'harmonie consonante.

Et c'est bien dans un but d'utilité que toutes ces musiques, le plus souvent gratuites et auxquelles on ne peut échapper, sont disséminées en embuscade sur notre chemin. C'est le vacarme des tréteaux forains qui attire la foule ; c'est la musique thérapeutique qui soutient les nerfs des dégénérés, ou celle qui accompagne tous les actes de l'oisif en villégiature et produit autour de lui comme une atmosphère sonore et excitante ; et si ce bruit cessait tout à coup, il croirait comme Pierre Schlemil n'avoir plus son ombre. L'hivernant se réveille en musique. Au thé de cinq heures il y a des tziganes, au dîner un orchestre viennois. Il entend ensuite celui des théâtres et des casinos, pour le souper en avant la *Matchiche*. A l'aurore, quand il se couche, il a l'oreille de bois.

Il faut reconnaître cependant que le répertoire des divers casinos s'est sensiblement amélioré bien qu'ils soient encore en retard d'un demi-siècle. Certains programmes de leurs concerts quotidiens sont les mêmes que ceux de Pasdeloup, ou de Colonne et Lamoureux à leurs débuts. C'est leur qualité et leur défaut. Leur qualité, car, bien qu'écoutée dans des conditions particulières, une symphonie classique est toujours une œuvre de beauté. Leur défaut, parce que les orchestres qui les exécutent n'ont pas le temps de les étudier, ont l'habitude de jouer de la musique inférieure, sont insuffisants et les massacrent. En outre l'auditoire est trop composite pour permettre de jouer des œuvres nouvelles qui passeraient inaperçues. Je vais tâcher de donner une idée générale de tous ces concerts.

A Cannes, depuis cette année, il y a un casino où M. Laporte (des Concerts Colonne et des Folies-Bergère) dirige un assez bon orchestre que Mme Wagner et Siegfried Wagner applaudissaient ces jours-ci. Il y a trois casinos à Nice : le municipal, la Jetée et l'Olympia. Il y en a... Au fait combien y en a-t-il à Monte-Carlo ? Il y a d'abord le grand, celui de Garnier, le mystère des finances monégasques ; il y a le Palais des Beaux-Arts, où l'on danse des ballets ; il y a le Sporting-Club où sont donnés les concerts Ganne (dirigés autrefois par feu Thibaud). Il y a maintenant les deux casinos concurrents de Beausoleil (1). Le

(1) Beausoleil est la partie de Monte-Carlo situé en territoire français.

plus important, le premier créé — l'autre, patroné par la Principauté, n'a été construit que pour le faire tomber — , a donné déjà quelques jolis concerts avec des artistes de l'Opéra : Emma Calvé, Alice Verlet, Noté, etc.

Revenons à Nice où j'ai cité trois casinos. A la Jetée on donne trois fois par jour des sélections chantées de la *Favorite*, de *Jérusalem* ou du *Trouvère*, avec feu d'artifice et petits chevaux. Il n'y a plus rien à en dire. Au Casino municipal, le matin dans le hall il y a concert presque classique : un temps d'une symphonie (!), la *Marche turque*, le *largo* de Haendel ou l'*Aria* de Bach, les *Scènes alsaciennes*. Le lendemain c'est le même programme en sens inverse. A mentionner cependant la remarquable exécution par Mlle Germaine Arnaud, à l'une de ces... matinées, d'un *Concerto* de Beethoven, malheureusement accompagné par un orchestre insuffisant. Dans l'après-midi ou le soir, festival : Grand air de la *Reine de Saba*, de la *Coupe du Roi de Thulé*, arioso du *Roi de Lahore* chantés par une doublure de l'Opéra ou un amateur en mal de réclame. Celui-ci, qui aime toujours la musique italienne, s'avance sur le bord d'un kiosque entouré d'arbustes et de tables de café. Il roule des yeux terribles, grince des dents, secoue la tête comme un chien qui dépiaute un muscle, et lance :

Rrris donc Paillasse.

et l'auditoire est électrisé.

A l'Olympia on joue des opérettes, en matinée et en soirée avec concerts dans les entr'actes. Le répertoire est très varié ; on y a même donné le *Barbier* avec Fugère. Dans le hall minuscule mais très coquet on joue à la roulette.

Car la roulette est la raison d'être de tous ces lieux de plaisir. Elle suffit à payer tous les frais d'exploitation et à assurer de nombreux bénéfices aux actionnaires. Les représentations de comédies, d'opéras, les concerts ne sont qu'un agrément de plus ajouté au confortable et à l'élégance des salles de jeu, et c'est pour cela qu'ils sont considérés comme choses secondaires. Si les jeux sont interdits, tous ces casinos disparaîtront et avec eux tout théâtre et toute musique, et par suite toute saison. Cela tendrait à prouver que le climat et les distractions attirent moins les étrangers que la passion du jeu. Monte-Carlo

profiterait peut-être de cela pour accaparer toute la clientèle des villes voisines et toute décentralisation artistique. Ce serait un mal. Et cependant Nice est une ville assez grande pour ne plus être la cité du Carnaval et des foules interlopes. Forcée d'exister par elle-même elle créerait des écoles, un conservatoire attirerait savants et artistes. Elle cesserait de s'enlaidir, comme la spéculation est en train de l'y obliger. Elle ne serait plus Nizza-la-bella, mais elle serait quelque chose de mieux.

Pourquoi faire commencer la grande saison au carnaval ? Le public qu'attirent ces fêtes n'est pas celui des spectacles intelligents. N'a-t-il pas trouvé que la Duse en lui jouant du Mæterlinck et de l'Ibsen faisait commencer le carême trop tôt ? C'est encore le moment choisi par les virtuoses pour se faire entendre. Il n'y a rien à en dire.

Nous avons maintenant un nouveau théâtre lilliputien et plus select, les Capucines où, avec conférences de M. A. Mortier, Mlle Garden a donné deux petits concerts charmants mais d'un éclectisme vertigineux. Debussy figurait au programme. A ce même petit théâtre la Société Beethoven a donné deux séances : l'une consacrée à Saint-Saëns, l'autre, très intéressante, à la musique de chambre pour instruments à vent (flûte, clarinette, hautbois, basson et cor) : *adagio* de Mozart ; *duo* pour piano et clarinette (op.47) de Weber ; *quintette* en *mi* bémol (op. 71) de Beethoven.

Puisque nous parlons de concerts, notons celui donné à la salle Bellet par Mme Cassin où l'excellente cantatrice fit goûter un *air* de Lully (l'air de Vénus dans le prologue de *Thésée*), *Mandoline* de Debussy, le *Roi des aulnes* et la *Mort d'Yseult*, ces deux derniers morceaux accompagnés par Mlle Germaine Arnaud. Le succès de Mme Cassin et de Mlle Arnaud fut très vif.

Quant à l'Opéra, saison terne jusqu'à maintenant. La direction a été confiée cette année à M. Villefranck qui vient de Nantes. Sa troupe est assez bonne. On a particulièrement applaudi Mlles Emma Calvé et Cesbron ; Mme Pacary et M. Jérome dans *Ariane*... car on nous a joué *Ariane*, mise au programme avant sa création à Paris. Son succès est grand, on bisse tout : *tu lui parleras* ; le *solo* de violon ; *des roses*, etc. Dès la deuxième représentation on a cependant été obligé de supprimer le deuxième acte (celui du bateau). Qu'a dû penser le

Maître de cette coupure, lui qui, fier de son œuvre, disait orgueilleusement : « Faut-il que mon quatrième acte soit beau pour qu'on l'applaudisse après le troisième ! »

Je ne dirai rien de *Laura*, soi-disant *roman musical* de M. Paul Berel (pseudonyme de M. Paul de Choudens), tant le poème est insignifiant, et tant la musique de M. Ch. Pons a des tendances fâcheuses à imiter l'opéra veriste italien. J'imagine que c'est seulement parce que le compositeur est niçois que l'on nous a donné cet opéra inférieur créé à Pau l'année dernière.

Au sujet de l'Opéra je veux faire encore une remarque : Au répertoire ne figure aucune œuvre italienne. Au Casino on nous a donné *Lucia de Lamermoor* en italien. L'opéra de Donizetti a obtenu un succès si exagéré que quelques esprits pondérés ont conseillé aux irrédentistes d'être plus prudents. Et l'année prochaine l'orchestre sera enfoncé sous la scène ; et malgré les récriminations des spectatrices on continue d'éteindre les lumières pendant les représentations. Du reste ces dames s'obstinant à s'installer aux fauteuils avec des chapeaux monumentaux, et désirant être le moins vêtues possible, auraient-elles l'intention de venir au théâtre dans la tenue de la Vénus de Cranach ?



Le charmant et volage Phœbus de Chateaupert, pour « contenter ses sens dans l'amusement et les rires », a séduit la sémillante Esmeralda que surveille jalousement l'autoritaire et vieux Claude Frollo. Ses rencontres fréquentes avec son amoureux la font admonestrer sévèrement par le cerbère jaloux qui va jusqu'à lever le poing sur elle. Mais Quasimodo, amoureux discret de la Esmeralda, surgit et empêche l'acte brutal de s'accomplir. Il reçoit ensuite les confidences amoureuses de celle qu'il aime sans espoir, et qui, inconsciemment perce son cœur en lui avouant qu'elle s'est donnée au beau jeune homme. Quasimodo, chien fidèle « cœur simple et sublime » (simple, à coup sûr ; sublime, cela dépend des définitions) protégera ses amours et veillera sur les deux amants. Ceux-ci se réunissent alors et s'enlacent dans la demi-obscurité du crépuscule. Frollo,

terrible, bondit sur eux une hache à la main : le bossu l'arrête encore.

Au deuxième acte l'automne est venu, mais le décor est le même. Quasimodo tuera Frollo puisque Frollo veut tuer Phœbus et faire ainsi de la peine à la Esmeralda. Patiemment il mine le sol sur lequel doit passer son vieux maître qui sera ainsi précipité dans l'abîme. Mais Phœbus est inconstant. Malgré les larmes d'Esmeralda il fuit vers d'autres amours et se prépare à partir avec Claude Frollo qui lui a proposé traîtreusement une partie de plaisir. Et la catastrophe préparée se produit : la terre s'éboule et Frollo est enseveli dans le gouffre. M. Bruneau y fait également tomber Phœbus poussé par la Esmeralda exaspérée et Quasimodo reçoit dans ses bras la jolie fille qu'il épousera... plus tard, quand elle sera laide.

C'est à dessein que je vous ai résumé un livret tiré de *Notre-Dame de Paris*. Aussi bien n'y a-t-il pas si loin du romantisme de V. Hugo au réalisme de Zola en passant par le pantheïsme de Flaubert ; et la nouvelle du romancier, une de ses œuvres de jeunesse, n'appartient pas encore au genre qui nous a valu *Nana*. A la place de Frollo mettez le père Nicoulin, et Naïs à celle de la Esmeralda ; changez Quasimodo en Toine le gibbeux et Phœbus en Frédéric, vous aurez le drame lyrique dont M. Bruneau a écrit le poème et la musique. Qu'eût été cette dernière si, au lieu de paysans provençaux, la pièce nous eût montré les héros médievaux de V. Hugo ? Elle eût eu sans doute plus de couleur locale et un opéra serait né avec chœurs de la foule, vieilles chansons restaurées, défilés, sonneries de cloches et décors appropriés. Les caractères n'eussent pas changé. Et c'est à ceux-ci surtout que s'est attaché le compositeur. S'il a placé ses personnages dans un décor champêtre et maritime, ses héros, attachés à la terre qui les réchauffe et les nourrit, ne sont pas ceux d'un drame réaliste, malgré la simplicité du langage que l'auteur met dans leur bouche, simplicité qui disparaît d'ailleurs dès que la situation s'élève quelque peu. Cette différence, la musique l'accentue trop si on ne la trouve pas naturelle, et insuffisamment si elle ne choque pas. Je conclus seulement que nous sommes ici très loin du drame vériste italien, car tous ces personnages ne nous touchent pas de près et sont de tous les temps. Le veston seul de Frédéric donne un instant la crainte du contraire. Ceci pour le livret ;

quant à la musique, en quoi peut consister son réalisme ? Dans la vérité, je pense. Or la vérité ne peut être que dans le respect de la déclamation et alors les réalistes en musique seraient Lully, Gluck, Wagner et Debussy... et même M. Bruneau qui soigne beaucoup cette déclamation et la réussit quelquefois.

La *Terre*, chère à Zola, est l'âme de la pièce et de la musique. Toine la chante largement au début du deuxième acte. Wagner proposait la mélodie infinie de la forêt ; M. Bruneau nous donne l'harmonie infinie de la terre. C'est-elle qui, tantôt rouge comme au bord de la Méditerranée, tantôt grise et lourde forme la pâte de l'orchestre et de l'harmonie. On la sent qui bout, qui vit et qui vibre comme dans la *Tentation de St-Antoine* ; elle se soulève en ondulations dans les leitmotifs qui se juxtaposent, passent de la main gauche à la main droite (au piano), formant comme des montagnes russes ; et sur cette terre mouvante les héros vivent, s'agitent et déclament leur poème. Il y a là une certaine grandeur. Malheureusement les leitmotifs de *Naïs* ne sont pas suffisamment caractéristiques et l'on a peine à suivre leurs nombreux développements. C'est un peu le défaut d'un système qui me paraît avoir fait son temps. Les œuvres de Wagner par exemple ne sont compréhensibles à la scène qu'après avoir été étudiées ; on ne les suit qu'avec un guide. Il est vrai qu'ensuite on est récompensé de sa persévérance, ce qui n'arrive pas toujours avec les œuvres d'autres musiciens.

M. Bruneau a eu presque un succès de librettiste. Déjà quand il demanda à Zola de lui écrire des poèmes, l'auteur des *Rougon-Macquart* se fit longtemps prier en prétextant que le musicien était assez bon littérateur pour les faire aussi bien, sinon mieux que lui. Et il avait raison. Le poème en prose de *Naïs* est un peu plus lyrique que ceux du romancier ; il laisse le musicien plus libre dans ses développements et l'on s'en aperçoit notamment dans le *duo* de Naïs et de Frédéric dont la progression émotive produit un bel effet dramatique.

L'œuvre a été créée à Monte-Carlo par M. Renaud (Toine), Mlle Grandjean ; MM. Dufranne et Saleza.

Pour être exact, je dois avouer qu'elle n'a été applaudie que par politesse. Dans l'atrium, au milieu du brouhaha des conversations on distinguait ces mots : grand art... la barbe... probité artistique... musique austère... crevant.

Et cependant on ne peut s'empêcher de s'incliner devant la volonté, la ténacité d'un artiste qui peut se tromper, mais dont la sincérité pourrait le conduire bien près de la beauté.

Tel n'est pas le cas de M. Massenet qui, à la fin de sa carrière, s'essaye encore dans tous les genres pour savoir quel est celui qui lui convient le mieux. Sa *Thérèse*, donnée à Monte-Carlo peu après *Naïs-Micoulin*, est une œuvre habile et conventionnelle. En quoi peut-on dire qu'elle est moins réaliste que l'œuvre de M. Bruneau ? Est-ce parce qu'elle se passe à une époque plus éloignée ? Ses héros en sont peut-être un peu plus poétiques parce que notre imagination ne songe ainsi à aucune association vulgaire. Cependant transportons cette fois les personnages à notre époque. Au lieu du gentilhomme Armand, peu délicat sur le sentiment de l'hospitalité, nous aurons Frédéric, riche fils de famille, l'égoïste jouisseur moderne ; et Thérèse, femme du conventionnel Thorel qu'elle trompe sans excuse, n'est pas très éloignée de Naïs, naïve et sensuelle, dont le père pourrait être conseiller municipal. Un conventionnel est-il vraiment plus poétique qu'un édile campagnard ? Avec *Thérèse* nous sommes dans un milieu bourgeois comme dans *Werther*, et je ne sais pourquoi je trouve ce milieu plus propre au cadre d'une pièce réaliste qu'une campagne indéterminée où vivent des paysans que l'imagination peut sans effort transporter à une époque également indéterminée. D'ailleurs M. Massenet se soucie fort peu de tout cela. Des lambeaux de *Marseillaise* et de *Il pleut bergère*, un menuet (joué deux fois par M. Diémer) et voilà la couleur locale fixée. Maintenant c'est Salomé, Manon, Charlotte, Cendrillon, Ariane ou Thérèse qui chante, cela n'a aucune importance, pourvu que cela plaise. Et *Thérèse* a plu. Naturellement c'est le chef-d'œuvre de Massenet. Avez-vous remarqué que toutes les fois que l'on donne une œuvre nouvelle à Monte-Carlo, elle est le chef-d'œuvre de son auteur ? Cependant le *Jongleur* et *Chérubin* ont vécu et le même sort attend *Thérèse* qui est faite de la pâte des bonbons que l'on suce et non d'ivoire inaltérable. Elle manque d'unité et, vous vous en doutez bien, de profondeur.

Comme la musique, le livret a pour auteur un membre de l'Institut ; il nous faut donc être respectueux. Le poème de M. Claretie n'est pas plus mauvais qu'un autre, mais le milieu et le décor y prédominent au détriment des personnages. Les

deux principaux, Armand et Thérèse, ne sont pas sympathiques. Jugez-en.

Après avoir émigré, Armand, qui est noble, traverse la France pour aller se joindre à l'armée vendéenne. Le domaine de ses aïeux a été acheté par Thorel, fils de son métayer et son ami d'enfance, dans l'intention de le lui restituer plus tard. Et c'est là, chez son ami qu'il compromet et qui le protège, qu'il se réfugie en passant. Thérèse l'a aimé autrefois et elle se laisse reprendre par lui. Trouvez-vous cela vraiment beau, vraiment pathétique ? Si encore M. Massenet y avait ajouté les accents d'une grande passion pour faire comprendre et excuser cette trahison ! Mais pas plus que Phèdre dans *Ariane* son héroïne n'est une grande amoureuse. Le *menuet* déjà cité, un peu de celesta, des harpes-clair-de-lune (voyez *Werther*), un ou deux motifs à la Delmet et c'est tout le duo d'amour. C'est maigre si l'on songe à la frénésie d'Yseult. Et après ces fadeurs nous rentrons — contraste violent et d'un effet facile — dans les horreurs des scènes révolutionnaires. Le musicien a beau entasser les uns sur les autres, précipiter l'action, nous avons les nerfs à fleur de peau, et c'est beaucoup de bruit pour rien. Thorel a été arrêté et passe dans la charrette fatale devant la fenêtre de sa maison où les deux amoureux s'oublient. Le gentilhomme, qui a un sauf-conduit, part en obtenant de Thérèse la promesse qu'elle le rejoindra. Mais elle aperçoit la charrette et son époux dedans. Elle se ressaisit, crie « Vive le Roi » et ne tarde pas à rejoindre son mari. Non, ce n'est pas là une vraie amoureuse qui, logiquement, devrait avoir le courage d'être criminelle jusqu'au bout.

Le public m'a semblé peu goûter cette forme nouvelle de drames lyriques, trop brefs en deux actes. La soirée doit se terminer alors par un baisser de rideau, dont le genre est souvent trop opposé à celui de la pièce principale. *Thérèse* était suivie d'un acte d'Offenbach devant lequel on a jugé à propos de s'extasier. Nous allons réhabiliter l'auteur de la *Périchole*. Il a été victime de la Destinée, lui qui, dans sa jeunesse fulmina en des articles généreux contre les auteurs de musiquettes et composa les *Deux aveugles*. Sans cette soif ardente de richesse et de popularité il eût été peut-être Berlioz ou Wagner. Pauvre Offenbach, vraiment !...

Plus méritoire est la découverte de Mlle Kurz que l'on a

comparée à la Patti. N'ayant jamais entendu cette dernière je ne puis assurer que la comparaison soit juste. Mais ce que je puis dire, c'est que la nouvelle étoile a une voix réellement très belle. Malheureusement on ne peut l'entendre dans *Lucie*, le *Bal Masqué* ou *Rigoletto* ; c'est dommage.

Les concerts du jeudi n'ont pas présenté cette année un bien grand intérêt. Je vais simplement énumérer les premières auditions notables : *Le séjour des bienheureux* de M. Weingartner, composition longue et un peu lourde, bâtie à coups de contrepoint ; la *quatrième symphonie* de Glazounow ; un *prélude dramatique* de A. Fijan ; le *Prince Ador* (ballet) de Cornélius Rubner ; *Après l'été* (pour les cordes) de Fl. Schmitt ; la symphonie *Aus der neuen Welt* de Dvorak ; les *scènes gothiques* de Perilhon ; la *Croisade des enfants* de G. Pierné ; des fragments de l'*Enfant prodigue* de Debussy ; la *Rapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray. Les concerts du dimanche s'appellent « concerts modernes », ceux du jeudi « classiques » et on voit les mêmes auteurs figurer aux uns et aux autres. Il est difficile de comprendre pourquoi. Du reste, à force d'absorber tant de musique, le sens artistique finit par s'émousser. Toujours du plaisir n'est plus du plaisir. On aimerait mieux entendre moins de concerts mais aussi d'un goût plus raffiné. Et les jours où le soleil radieux illumine le sommet des montagnes proches on éprouve le besoin de fuir loin des casinos et des théâtres, là-haut, dans l'airpur, savourer la volupté du silence.

EDOUARD PERRIN.



EN PROVINCE

TOURS

Février 1907. — Au concert annuel de l'orphéon de Tours quelques œuvres de W. Georges Sporck ont été exécutées, à côté de choses peu importantes et même nulles. L'intérêt du concert a reposé uniquement sur ces œuvres et c'est bien dommage qu'elles aient été si inférieurement présentées. Mais tout est bien qui finit bien et sous la baguette du compositeur devenu chef d'orchestre et passé martyr pendant quelques instants, les jolis *Paysages Normands* ont bien fini.

Très intéressant aussi le chœur extrait de la *Fille de Minoti*, et délicieuses les deux mélodies *Si tu veux* et *Tes mains*, chantée à ravir par Mlle Jeanne Pelletier que l'auteur accompagnait au piano.

L'excellente chanteuse, qui obtint un succès très mérité et nous fit entendre en bis un air d'*Hérodiade*, termina dans un duo avec M. Boucrel lequel nous avait entre temps détaillé (Oh ! combien !) *Les gas d'Islande*, édition revue et considérablement augmentée de points d'orgue et de rallentando que M. Boucrel affectionne et grâce auxquels il espère faire pleurer les vieilles dames sensibles et les jeunes neurasthéniques.

Entendu également des œuvres de M. H. Fraggi, un tout jeune, encore inconnu, qui peut-être deviendra célèbre. Je n'en citerai que quelques unes mais il me semble que les pièces pour piano *Ritournelle* ; *D'après le souvenir d'un thème de Schubert* ; les mélodies *Régilla* ; *La jeune morte* ; *l'Esclave* ; *Chanson des Rêves* et combien d'autres ! méritent une place au soleil et non la moindre. JAN RUER.

On nous annonce le trio Cortot-Thibaud-Casals et un concert donné par MM. Lucien Capet et Césare Galeotti avec le concours de Mme Mellot-Joubert, nous en rendrons compte.

LYON.

La *Société des Grands Concerts* a cloturé la série de ses auditions le 22 mars avec la neuvième symphonie, de Beethoven, que l'on entendait pour la première fois intégralement à Lyon (les 3 premières parties seules ont été jouées il y a quelques

années aux " Concerts du Conservatoire " dirigés par A. Luigini).

Il faut féliciter M. Witkowski des efforts qu'il a faits pour nous présenter honorablement cette œuvre sublime. L'orchestre s'est tiré d'une façon satisfaisante du *Molto vivace* et a traduit avec beaucoup d'expression l'*Adagio* ; par contre, les récitatifs des violoncelles et contrebasses au début du final étaient d'une justesse relative et d'un ensemble douteux.

Les chœurs, trop nombreux à notre avis, ont manqué de nuances et de cohésion ; ils ont néanmoins chanté avec assurance l'ode de Schiller. Le quatuor solo composé de Mmes Lormont et Melno, et de MM. Lemaire et Frœlich était parfait.

Le concert a débuté par des fragments symphoniques du *Psyché*, de César Franck, déjà joués à une précédente audition de la société.



Le Concert Spirituel donné annuellement au Nouveau Temple a eu lieu le 21 mars.

Le programme, composé avec un éclectisme rare, comportait des œuvres de Bach : *Prélude et Fugue en* ut *mineur*, pour orgue ; fragments de l'*Oratorio de Noël*, pour soprano solo ; deux chorals *a capella* pour chœurs mixtes ; de Beethoven : *Pénitence*, cantique pour soprano solo ; de Mendelssohn : *Adagio de la Symphonie Ecossaise* ; de César Franck : *Pièce héroïque* pour orgue; de Saint-Saëns : *Andante de la suite*, op. 49 ; de Gabriel Fauré : *Andante* op. 75 pour violon solo ; et d'A. Cahen : *Jean le Précurseur*, scène biblique pour baryton solo, chœurs et orgue.

Les 1.500 personnes qui emplissaient la vaste enceinte du quai de la Guillotière ont particulièrement goûté le jeu éminemment artistique de M. Amédée Reuchsel, organiste titulaire du Nouveau Temple, le style pur et l'excellente sonorité du violoniste Maurice Reuchsel, dont le talent est si apprécié à Lyon, la diction parfaite de Mme Mauvernay, la remarquable cantatrice.

Les chœurs mixtes composés de 90 voix fort bien nuancées et fondues ont produit une grande impression sous la direction de M. Maurice Reuchsel.



CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

Pendant mon voyage au Far West je n'ai reçu que les comptes rendus concernant le *Quatuor Kneisel*; les autres articles promis sur les concerts de Boston seront ajournés à ma lettre prochaine. Le programme Kneisel comprenait: le sextuor de Brahms en *sol* majeur op. 36; — la grande fugue de Beethoven op. 133 (première exécution à ces concerts); le second mouvement du sextuor en *la* mineur de Loeffler, avec le concours du pianiste Rudolph Ganz, de l'alto Max Zack et du violoncelliste J. Keller. Ce mouvement d'une œuvre ancienne (entendue il y a quelques années à Boston, a été admiré pour son inspiration large, son sentiment personnel et profond et l'émotion qu'il a fait naître.

La musique de l'Ouest est pleine de promesses pour l'avenir mais en ce moment elle se trouve dans un curieux état de fermentation, et il est impossible de prévoir ce qui en sortira. Il est un fait intéressant: c'est qu'à l'ouest du Mississipi la musique française moderne trouve bien plus d'amateurs que sur la rive opposée. Cela n'indique pas précisément chez l'habitant du Far West un goût plus vif, mais plutôt un état d'esprit plus impartial. Les classiques ne lui en imposent pas plus que les modernes ne l'effraient. Il savourera tout à son aise Debussy là où plus d'un musicien de l'Est sera choqué. Des orchestres symphoniques se fondent partout dans l'ouest et la culture musicale y fait de grands progrès. Les préjugés et la tradition ayant ici moins d'empire que partout ailleurs,

la musique moderne pourra s'épanouir en ces pays dans toute la liberté et la plénitude de ses développements.

Le directeur de l'orchestre symphonique d'Utah, la ville du Lac Salé, est Arthur Shepherd, celui qui l'année dernière avec son *Ouverture Joyeuse* obtint le prix Paderewsky. Cette ouverture fut exécutée en 1906 par la New Music Society (société de musique moderne) et universellement condamnée, non sans exagération, par les critiques ; les grands orchestres de l'Est lui refusèrent même les honneurs de l'exécution.

La presse de l'Ouest ne tarit pas en moqueries sur New-York pour avoir interdit la représentation de *Salomé* de R. Strauss. New-York, la tolérante par excellence pour les immoralités les plus avérées ! New-York la puritaine, l'hypocrite ! Voici Boston relégué au second plan sous ce rapport.

Les controverses des critiques entre eux et avec certains compositeurs américains posent de plus en plus la question d'une musique nationale américaine. La musique américaine est dans un état d'ébullition qui promet des révélations intéressantes pour un avenir prochain et donne dès maintenant des résultats sérieux. J'ai idée que la musique de chambre d'Arne Oldberg tiendra une grande place dans le mouvement musical moderne. On peut prévoir que l'inspiration s'élèvera de plus en plus, en même temps que la technique se perfectionnera.

Le quintette de Woowind (en *mi* bémol) a été joué à un concert de la Société musicale américaine à Boston, par le pianiste M. Gebhard et les membres du Club Longy. M. Longy a le grand désir de produire cette œuvre à Paris, et ce désir se réalisera probablement dès qu'une date favorable sera fixée.

L'orchestre de Boston a donné un concert brillant le 30 janvier à Chicago dans la salle de l'Auditorium, où précédemment avaient eu lieu les concerts de Théodore Thomas. Le programme était composé de l'ouverture de *Rienzi* de Wagner, *Don Juan*, de R. Straus — concerto de piano de Tchaïkowsky (pianiste Rudolf Ganz) et la 7e symphonie de Beethoven.

ARTHUR FARWELL.



CONFÉRENCES SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE A L'UNIVERSITÉ NOUVELLE DE BRUXELLES

Une innovation des plus heureuses, ces conférences, pour lesquelles l'Université Populaire a fait appel, surtout, au corps enseignant de l'Ecole des Hautes Etudes Sociales de Paris, mais aussi à quelques autres spécialistes connus.

La série s'ouvrit, au mois de janvier dernier, par un sujet des plus intéressants : *Beethoven et la musique à programme* que M. Jean Chantavoine traita de façon approfondie et attachante.

M. M-D. Calvocoressi a pu, grâce au concours de M. Joachim Nin, donner deux très importantes séances consacrées aux *Origines de la musique de clavier.*

Un autre jour, M. Calvocoressi a parlé du *Lied russe,* dont il a fait ressortir les caractères distinctifs et le charme particulier, en montrant comment, dans la musique des maîtres russes, se retrouve toute la liberté de rythmes et de modes, toute la puissance expressive de la belle musique populaire du pays. M. Calvocoressi a aussi mentionné le fait, qu'actuellement ce caractère éminemment national s'atténue, chez les jeunes compositeurs du moins, au profit d'un style plus académique.

Vint ensuite une conférence de M. Octave Maus sur l'*Humour en musique* ou fut proclamée, de la plus convaincante manière, cette vérité, que l'art a le droit d'être souriant,caricatural même, sans déchoir le moins du monde. Des pages de Grétry, de Bach lui-même, de Lully, voisinérent avec des pages de Chabrier, de MM. Ravel, de Severac, Inghelbrecht, pour illustrer par l'exemple la fine thèse de M. Maus.

M. Pierre Aubry nous offrit une conférence sur *l'Œuvre musicale des Troubadours,* sujet intéressant, peu connu, et qu'il était tout désigné pour traiter. Il sut montrer de la plus attachante manière l'importance du rôle joué, au point de vue musical, par les troubadours dont il exposa rapidement la

biographie. Il fit ressortir que ces maîtres, au rebours des trouvères, furent surtout des mélodistes, et expliqua les différents genres pratiqués par eux.

Pour conclure, M. Pierre Aubry fit observer, que l'invention musicale des troubadours et des trouvères est aussi significative que leur invention poètique, et qu'il importe de ne point oublier ce fait lorsqu'on étudie la poèsie lyrique du moyen âge. Cette intéressante, claire et substantielle conférence fut appréciée comme elle le méritait.



PUBLICATIONS RÉCENTES

PIERRE AUBRY. — *Estampies et danses royales.* Les plus anciens textes de la musique instrumentale au moyen-âge. (Fischbacher, in 4° 1907).

GRANVILLE BANTOCK. — *Omar Khayyam.* First Part. Pour 3 voix, chœur et orchestre. Londres, Breitkopf-Haertel.

GRANVILLE BANTOCK — *Sapho.* Neuf mélodies pour contralto avec accompagnement de piano. Londres Breitkopf-Haertel.

HENRIETTE VAN DEN BOORN-COCLET. — *Sonate,* pour piano et violon. Bruxelles, Breitkopf et Härtel.

PAUL DUKAS. — *Ariane et Barbe Bleue* (Maurice Maeterlinck). Partition piano et chant, Paris, Durand et fils.

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Les Origines du chant romain.* In 4°, 300 p. Paris, A. Picart.

ENRIQUE GRANADOS. — *Vingt-six sonates de Domenico Scarlatti,* transcrites librement pour piano. Barcelone, Vidal Limona y Boceta.

GUY ROPARTZ. — *Troisième symphonie.* Partition piano et chant. Paris, Joanin.

Comptes rendus du IIe Congrès de la Société Internationale de Musique tenu à Bâle en Septembre 1906. (Breitkopf et Haertel, octobre 1907.

ANTOINE FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique).*

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

Séance du 21 mars.

Président : M. E. Poirée.

Présents : Mmes Wiener-Newton, de Faye-Jozin, Laloy, Mlles Babaian et Pereyra. MM. Prod'homme, Laloy, L. de la Laurencie, Ecorcheville, de Lacerda, Gastoué, E. Wagner, Calvocoressi, Nin, Ch. Bouvet, Legrand, Pirro et Masson.

La séance est ouverte à 9 heures. Après l'expédition des affaires courantes la parole est donnée à Mme de Faye-Jozin pour rendre compte de deux articles anglais qui ont parus précédemment dans les bulletins internationaux.

Ensuite M. Laloy examine un fragment d'une partition de musique chinoise récemment publiée par le *Musical Times* de Londres. A cette occasion il étudie les différents systèmes de notation employés en Chine et montre qu'on ne peut concilier ces divers systèmes qu'en admettant une certaine altération des intervalles. Il compte d'ailleurs revenir ici même, avec plus de détails, sur cette question. Comme suite à sa communication, il fait entendre l'*Hymne à Confucius* publié par von Aalst (*Chinese Music*).

Enfin, dans une communication sur *Les Gillier*, M. de la Laurencie s'est attaché à distinguer les divers musiciens de ce nom qui, depuis la seconde moitié du XVIIe siècle jusqu'aux environs de 1760, ont laissé des compositions de toute nature, airs sérieux et à boire, vaudevilles, symphonies, opéras-comiques, sonates, etc. Il a insisté sur le rôle que Jean-Claude Gillier a rempli à la Comédie française, en écrivant pour ce théâtre,

une foule de divertissements, d'entrées, de marches, de symphonies et au Théâtre de la Foire en contribuant puissamment à la fondation de l'Opéra-Comique. Compositeur d'airs, de vaudevilles, voire d'opéras Jean Claude Gillier a subi l'influence italienne qui s'exerce de façon si marquée à cette époque, sur la musique française. C'est ce qu'ont montré deux exemples interprétés par notre collègue Sautelet que secondait Mme Louis Laloy, une gracieuse *Cantate* tirée du *Temple de l'Ennui* de 1716, et un air italien emprunté à la *Circé* de Th. Corneille, déjà mise en musique par M. A. Charpentier et pour laquelle Gillier a écrit une partition complète.

La prochaine séance est fixée au 15 avril.



BULLETIN MENSUEL INTERNATIONAL

Sommaire du numéro de Mars.

Prix mis au concours par la Société de musique néerlandaise:

ARNHEIM (A.). Contribution à l'histoire de l'opéra-comique allemand.
STAIGER (R.). Le " Singebuch " d'Adam Puschmann.
KOCZIRZ (A.). Sang und Klang aus alter Zeit.
Bibliographie. Revue des périodiques. Concertographie. Communications des sections.



MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René D'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, M.-D. CALVOCORESSI, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUE, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT :
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Bordeaux: FEVET, 15, cours de l'Intendence.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel de Ville.
Marseille : CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : BREITKOPF et HARTEL
Berlin W 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16 th Street.

SOMMAIRE

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

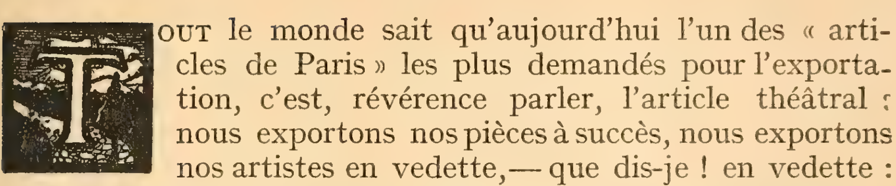
Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.



UNE DANSEUSE FRANÇAISE A LONDRES

AU DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE (1725-1735)

MADEMOISELLE SALLÉ



Tout le monde sait qu'aujourd'hui l'un des « articles de Paris » les plus demandés pour l'exportation, c'est, révérence parler, l'article théâtral : nous exportons nos pièces à succès, nous exportons nos artistes en vedette,— que dis-je ! en vedette : nous exportons même nos tragédiennes les plus défraîchies et les plus falots de nos mentons bleus ; sur les scènes de l'étranger, les « gommeuses » surannées rajeunissent de vingt ans, et les « diseurs à voix » — qui n'en ont plus — oublient les émotions inséparables des derniers débuts...

Il y a beau temps, d'ailleurs, que l'Europe a pris ce goût de nos comédiens, de nos cantatrices, de nos danseuses, voire de nos acrobates. Un seul regard en marge de notre histoire théâtrale permet de se convaincre que, dès qu'il y eut des troupes constituées et des acteurs de métier, il y eut aussi des engagements et des tournées à l'étranger. Au XVIIe siècle, on trouve la compagnie de Philandre et des Guérin en Belgique et en Hollande (1653) ; Brécourt, Anne Dennebault et son mari Nicolas Desmares, le propre frère de la Champmeslé, sont à Copenhague en 1682, etc. ; au XVIIIe, c'est bien autre chose encore, et, pour ne parler que de la première moitié du siècle qui est la moins connue, il n'est pas exagéré de dire que, sur toutes les scènes d'Europe qui se piquaient de quelque renom, se sont fait applaudir des artistes de chez nous : on en rencontre à Londres, à Amsterdam, à Bruxelles, à Milan, à Bologne, à la

cour de Prusse, d'Autriche, de Pologne, etc. Certains, dont on peut suivre les traces de pays en pays, nous apparaissent comme les véritables précurseurs des « étoiles filantes » d'aujourd'hui ; et pour d'autres, leurs saisons à l'étranger, quand on parvient à en démêler les causes et les effets, ne laissent pas d'apporter quelquefois d'assez curieuses contributions à l'histoire générale du théâtre et de la musique. Tel est précisément le cas pour les trois séjours à Londres de Mlle Sallé, danseuse de notre Académie royale de musique, entre 1725 et 1735.

I

PREMIÈRE ET DEUXIÈME SAISON (1725-1729)

Au temps où Marie-Anne Cuppi de Camargo n'était pas encore venue de Bruxelles à Paris pour s'y perfectionner auprès de Mlle Prévost, la ballerine en vogue, — celle qui devait être un jour sa rivale sur la scène de l'Opéra débutait tout enfant à la Foire Saint-Laurent de 1718. Marie Sallé était en effet la nièce de Francisque Molin, dit Francisque, un arlequin célèbre autant par ses talents d'acrobate et de comédien, que par ses campagnes héroïques, lors de la guerre entreprise par les Comédiens du roi contre les forains. Il est hors de propos de rappeler ici les phases de cette lutte épique (1) ; on en retiendra seulement que notre arlequin, après avoir connu les plus retentissants succès et vu le public s'entasser dans sa « loge », éprouva coup sur coup toutes sortes de déboires et quitta Paris pour un temps, après la Foire Saint-Germain de 1724. Or, la troupe de Francisque était composée, pour une grande part, des membres de sa famille : en effet, l'excellent artiste avait avec lui son frère, Simon Molin, « voltigeur » émérite, dont la femme, Mlle Molin, jouait les amoureuses ; sa sœur, qui tenait les soubrettes et qui avait épousé Cochois, un « Gille » très apprécié ; sa femme, et le frère de celle-ci, Sallé, acteur médiocre, mais père de deux enfants, Marie Sallé et son frère, qui s'étaient acquis de bonne heure une petite célébrité comme danseurs.

(1) Voir MAURICE ALBERT, *les Théâtres de la Foire* (Paris, Hachette, 1900, in-16).

Tout ce monde jouait de compagnie depuis une demi-douzaine d'années, tant à Paris qu'en province ; mais il semble qu'à la suite des difficultés de 1723-1724, il se fit une scission dans la troupe, dont une partie suivit Francisque, et dont une autre, composée de la famille Sallé, resta encore quelque temps à Paris (1724) et passa ensuite en Angleterre (1725).

Le vieux *manager* Christopher Rich, qui était mort le 4 novembre 1714, un mois avant l'inauguration de son théâtre de Lincoln's Inn Fields, entièrement reconstruit par ses soins, avait coutume de dire qu'il préférait s'enrichir grâce aux danseurs français, aux chanteurs italiens et autres « exhibitions exotiques », plutôt que de compromettre l'argent de ses commanditaires en utilisant le talent des comédiens anglais. Ce n'était pas précisément flatteur pour ceux-ci, mais en matière théâtrale plus qu'en toute autre chose, la fin justifie les moyens; et de fait, dès le début du XVIIIe siècle, Christopher Rich avait été le premier à introduire sur la scène anglaise ces « attractions » auxquelles le public devait si vite prendre goût.

Son fils John Rich hérita de ces idées, en même temps que d'une salle de spectacle toute neuve, où, après avoir fait quelques tentatives infructueuses dans la tragédie, il s'empressa de les réaliser : « Il créa, dit Davies (1), une espèce de composition dramatique inconnue jusqu'alors, et, je crois, dans aucun autre pays, qu'il appela pantomime et qui se composait de deux parties : l'une sérieuse et l'autre comique. A l'aide de scènes gaies, de costumes luxueux, de ballets, de musique appropriée et de décors, il représentait, par exemple, une pièce tirée des *Métamorphoses* d'Ovide ou d'autres histoires fabuleuses. Dans les entr'actes de ce spectacle sérieux, il entremêlait une fable comique, ayant d'ordinaire pour sujet les Amours d'Arlequin et de Colombine, avec une variété d'aventures surprenantes et de tours de passe-passe produits par la baguette magique d'Arlequin : par exemple, la soudaine transformation de palais et de temples en huttes et en chaumières ; d'hommes et de femmes, en brouettes et en chaises ; d'arbres en maisons ; de colonnades en parterres de tulipes, etc... Et c'est une chose vraiment singulière que, de toutes les pantomimes

(1) Cité par P. FITZGERALD, *New history of the English stage*, I, 421.

mises à la scène par John Rich, il n'y en eût pas une qui ne plût au public et n'attirât les spectateurs pendant quarante ou cinquante soirées consécutives ».

Ce spectacle coupé, ou plutôt mi-parti, eut en effet une vogue extraordinaire, à telle enseigne que les directeurs des scènes rivales de Drury-Lane et de Haymarket durent céder à l'engouement du public et monter aussi des arlequinades, sous peine de jouer devant les banquettes (1).

John Rich, excellent arlequin lui-même, s'entendait merveilleusement à l'arrangement de ces spectacles de fantaisie, qui alternaient avec des représentations de drames ou de comédies. Le fond de sa troupe se composait d'acteurs anglais réputés — Quin, Hippisley, Ryan, Egleton, Boheme, Mrs Bullock, Miss Seymour qui allait quitter la scène au moment où Miss Lavinia Fenton allait se révéler —, mais le directeur avisé ne dédaignait pas de faire de fréquents emprunts aux scènes du continent : chanteurs italiens, acrobates allemands, — comme ce Swarz, engagé en 1717 avec ses deux chiens savants —, ou comédiens français : c'est lui qui engagea Mlle Sallé et son frère, bientôt suivis de trois autres danseurs de la Foire, Nivelon le fils, Dupré et Poitiers, pour les saisons de 1725-1726 et de 1726-1727.

Des auteurs qui se sont occupés de l'histoire du théâtre anglais, rares sont ceux que cette curieuse époque a retenus ; la plupart ont traité sommairement des premières années de la direction de John Rich à Lincoln's Inn Fields, et encore ont-ils insisté sur la partie sérieuse du répertoire, en négligeant, en omettant même quelquefois d'étudier la partie fantaisiste. Les documents ne font pourtant pas totalement défaut, et les plus faciles à consulter, sinon les plus complets, sont les journaux de l'époque — entre autres, le *Daily Journal* et le *Daily Courant*, — dont les annonces théâtrales, extrêmement précieuses, permettraient de reconstituer, à quelques lacunes près, le répertoire des théâtres et les créations des artistes ; on y trouve parfois mentionnés de menus incidents de la vie théâtrale, et aussi le prix des places, la location, les débuts, les départs, les *benefit*, etc. Tout incomplet qu'il soit sans doute, l'aperçu

(1) Francisque joua les arlequins à Haymarket, pendant la saison de 1720-1721 (V. dans le *Daily Courant*, les annonces théâtrales du 18 et du 21 février 1721, annonçant son départ).

qu'on va lire sur les représentations données à Londres par Mlle Sallé et son frère, d'octobre 1725 à juin 1727, pourra suffire à démontrer l'intérêt de cette source de renseignements (1).

Les deux jeunes gens — Mlle Sallé pouvait avoir alors quatorze ou quinze ans, et son frère seize ou dix-sept, arrivés un peu après l'ouverture de la saison, débutèrent à Lincoln's Inn Fields, le 23 octobre 1725: « Demain, lit-on dans le *Daily Post* du 22 de ce mois, sera représentée une comédie intitulée *Love last shift, or the Fool in fashion,* avec des danses par Monsieur et Mademoiselle Sallé, pour leur première apparition sur la scène depuis leur arrivée de Paris ».

Après quoi, les petits danseurs concourent régulièrement au spectacle, et il semble qu'il y ait plusieurs manières de mettre leurs talents à contribution : le plus souvent, ils exécutent, pendant les entr'actes d'une comédie ou d'un drame, de courts divertissements chorégraphiques ; dans d'autres cas, la comédie ou le drame qui forme la première partie du spectacle, est suivie d'un ballet-pantomime — je ne vois pas de meilleure traduction des mots : *dramatic entertainment of dancing* —, dans lequel ils ont un, et quelquefois plusieurs rôles ; enfin, on joue de temps à autre un opéra anglais, où les danses ont leur place.

Au lieu d'énumérer jour par jour le répertoire du théâtre pendant la saison de 1725-1726, mieux vaut donner quelques exemples de chacune des trois manières dont on employait nos petits danseurs.

Le premier genre, le divertissement chorégraphique d'entr'acte, isolé, indépendant du spectacle, — l'intermède en un mot, — est le plus fréquent ; il est juste d'ajouter qu'il n'est pas très varié : on trouve très souvent *un Matelot français et sa femme* ; plus rarement *un Berger et une bergère, le Marrié* ou *le Marriage* (*sic*), et *les Deux Pierrots.* Après le 9 avril 1726, Mlle Sallé est remplacée, dans ce dernier divertissement, par Nivelon le fils, une nouvelle recrue de John Rich. Il faut aussi mentionner « une danse par Mademoiselle Sallé, jamais encore exécutée en Angleterre et intitulée *les Caractères de la*

(1) V. SCHŒLCHER en a tiré beaucoup de renseignements curieux pour sa biographie de Hændel

danse, dans laquelle sont exprimés tous les différents mouvements en dansant (1); cette annonce est du 27 novembre 1725 ; on la trouve aussi le 14 décembre de la même année, et encore une fois dans le programme de la représentation au bénéfice de Mlle Sallé et de son frère, le 18 avril 1726. Nous aurons à revenir sur ce divertissement de Rebel le père, créé par Françoise Prévost, à Paris, vers 1720, et qui devait servir de morceau de début à Mlle Camargo sur la scène de notre Académie royale de musique, le 5 mai 1726, au moment où Mlle Sallé, autre élève de Françoise Prévost, le dansait elle-même à Londres (2).

Quant aux ballets-pantomimes, qui étaient, comme on l'a vu, la « spécialité de la maison » de Lincoln's Inn Fields, leur vogue ne s'épuisait pas facilement. Ainsi, le premier en date pour cette saison de 1725-1726, n'est qu'une reprise d'un des plus anciens types de ce genre de spectacle imaginé par John Rich et créé par lui-même, le 20 décembre 1723, avec un succès extraordinaire : *the Necromancer or the history of Dr. Faustus* (3). Il revient maintes fois au programme ; mais Mlle Sallé ne figure pas dans la distribution, où l'on ne trouve que son frère.

La grande nouveauté de la saison permit à la danseuse de se faire valoir : ce fut « une nouvelle pantomime, avec danses de caractères sérieux et grotesque », intitulée *Apollon et Daphné, ou le Bourgmestre dupé* : le rôle d'Apollon, sous la figure de Pierrot, y était tenu par le jeune Sallé, dont la sœur jouait Daphné; et, dans un divertissement qui terminait la pièce, le petit danseur représentait aussi Zéphyr, et Mlle Sallé, Flore, « c'est-à-dire une Inconstante ». Donné pour la première fois le 14 janvier 1726, ce divertissement ne fut pas moins bien

(1) *All the movements in dancing.* L'annonce a sans doute été rédigée par un français peu familiarisé avec la langue anglaise : il s'agit des mouvements de l'âme.

(2) L'histoire fort curieuse de ce divertissement et de ces transformations successives a fait l'objet d'un étude particulière, accompagnée d'une réalisation complète de la partition de J.-F. Rebel et d'un portrait en héliogravure de Mlle Prévost : *« les Caractères de la danse », histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIII*e *siècle*, par Pierre Aubry et Emile Dacier (Paris, H. Champion, gr. in-8°). Au moment où cette étude a été publiée je n'avais pas encore recueilli ces notes sur Mlle Sallé à Londres, et j'ignorais qu'elle eût dansé ce divertissement plusieurs mois avant les débuts de la Camargo à l'Opéra.

(3) Cette pantomime avait été montée par J. Rich pour faire pièce à une œuvre analogue de Thurmond le jeune, maître à danser, représentée à Drury Lane, *Harlequin Dr. Faustus* (Doran, *Annals of the english stage* I, 377).

accueilli que le *Necromancer* dans sa nouveauté : après avoir gardé l'affiche pendant la fin de janvier, tout le mois de février et presque tout le mois de mars, il resta ensuite longtemps au répertoire.

Cependant la saison prenait fin, mais les enfants Sallé renouvelèrent leur engagement avec Lincoln's Inn Fields pour une nouvelle année théâtrale (1726-1727).

Le programme en ce qui les concerne, ne varie pas beaucoup pendant cette seconde saison : *le Matelot français et sa femme*, *le Berger et la bergère*, *la Mariée* (même sujet sans doute que *le Marié* et *le Mariage* de la saison précédente), et une *Danse pastorale* sans autre désignation, — c'est tout pour les divertissements isolés, et quant aux ballets-pantomimes, *Apollon et Daphné* et le *Necromancer* tiennent toujours l'affiche.

Les nouveautés sont au nombre de trois : d'abord, le 12 octobre 1726, un divertissement allégorique et burlesque — *a mask*, dit l'annonce (1) — en deux intermèdes, avec danses appropriées — *Pan et Syrinx* — dans la distribution duquel figure seul le nom du jeune Sallé ; puis le 13 février 1727, une nouvelle pantomime à grand spectacle, ayant pour titre l'*Enlèvement de Proserpine, avec la naissance et les aventures d'Arlequin*, où Mlle Sallé paraît en « premier sylvain » et en « divinité », aux côtés de son frère qui joue un des Eléments, l'Eau, et un dieu des bois (2) ; enfin, le 15 mars, on ajoute à la pièce principale « un divertissement burlesque de danses », *les Amours de Damon et Climène*, avec Mlle Sallé et son frère dans les deux rôles principaux.

En dehors des intermèdes et des ballets-pantomimes selon la formule chère à John Rich, l'opéra réclamait aussi le concours des danseurs ; mais, depuis la venue de Hændel en Angleterre (1710) et l'importation de l'opéra italien, les directeurs de théâtre n'avaient fait que de rares essais, et tous infructueux,

(1) Sur l'origine des *masques*, sortes d'opéras allégoriques mêlés de danses rehaussés par un grand luxe de décorations et de costumes, que sous Jacques Ier le roi, la reine et les principaux personnages de la cour jouaient, chaque année, le jour des Rois, voir TAINE, *Hist. de la litt. anglaise, I*, 251. —Voir aussi V. SCHŒLCHER, *Life of Handel*, p. 114.

(2) Très grand succès pendant les mois de février et de mars. Il faut aussi noter, cette même saison, de nombreuses représentations des *Fourberies de Scapin* (*the Cheats of Scapin*).

de mettre à la scène des opéras anglais : le public n'avait d'yeux et d'oreilles que pour les Italiens. Aussi l'abbé Prévost admirait-il, en 1733, « la passion toujours vive que les seigneurs anglais conservent depuis tant d'années pour l'opéra italien », car il est à remarquer, ajoutait-il : « 1° qu'ils n'entendent point la langue du théâtre ; 2° qu'il n'y a ni danses, ni intermèdes aux représentations ; 3° que les changements de décoration sont rares et n'ont rien assurément qui puisse attacher » (1)

A voir le petit nombre de soirées que John Rich accorde à l'opéra anglais, de 1725 à 1727, on se rend compte du peu de goût que montrait le public pour ce genre de spectacle, en dépit des danses et des décors dont le directeur de Lincoln's Inn Fields prenait soin de le rehausser. Ce sont le plus souvent des reprises d'œuvres vieillies, comme *la Princesse d'Islande* ou comme *la Prophétesse*, deux opéras de Beaumont et Fletcher qui dataient du premier quart du XVIIe siècle (2) ; mais le temps est passé où l'on se hasardait encore à monter un opéra anglais nouveau ; les ballets-pantomimes, voilà ce que les spectateurs apprécient par-dessus tout, ce qu'ils prisent plus fort que l'opéra italien lui-même, jusqu'au jour où John Rich vengera en quelque façon l'opéra anglais, en jouant avec un succès sans précédent le célèbre *Beggar's Opera*, de Gay (1728).

En attendant, la saison de 1726-1727 touchant à sa fin, Mlle Sallé et son frère annoncèrent leurs *benefit*, ou comme on dirait aujourd'hui, les représentations à leur bénéfice. C'était un usage admis en Angleterre que chaque artiste eût sa soirée à la fin de la saison : « Chaque acteur a sa nuit, dont il retire tout le profit, dit l'abbé Prévost. C'est ce qu'on nomme *benefit*. Cela monte pour chacun à proportion de l'estime qu'il s'est acquise » (3). Et, ainsi qu'il est encore de tradition aujourd'hui dans le monde des comédiens, tous les camarades des artistes au profit desquels était donnée la représentation, tenaient à honneur de se grouper autour d'eux et de figurer au programme, afin de prêter à la soirée un éclat inaccoutumé.

Le *benefit* de Mlle Sallé eut lieu le 6 avril 1727 ; au programme : un opéra, *Camilla*, « avec plusieurs intermèdes de

(1) *Le Pour et le Contre*, I, 360.
(2) PAYNE COLLIER, *History of english dramatic pætry, etc*, I, 436.
(3) *Le Pour et le Contre*, II, 22. — La saison précédente, Mlle Sallé et son frère n'avaient eu qu'une soirée pour eux deux, le 18 avril 1726 (*Daily Journal*).

danses, notamment une danse pastorale par Miss Rogers, une enfant de neuf ans, élève de Mademoiselle Sallé, pour ses débuts au théâtre ». Le frère de la danseuse ne voulut pas être en reste et produisit aussi une de ses élèves, miss Violante ; *la Prophétesse,* avec les divertissements accoutumés, et *les Caractères de la danse* complétaient le programme de sa soirée qui fut donnée le 14 avril.

Quelques semaines plus tard, la saison terminée, Mlle Sallé reprenait le chemin de la France (1), et trouvait presqu'aussitôt un engagement à l'Académie royale de musique. Ses débuts eurent lieu le 14 septembre de la même année, dans *les Amours des dieux,* de Fuzelier et Mouret, et ne passèrent point inaperçus : « La Dlle Sallé, lit-on dans le *Mercure,* jeune danseuse qui vient de la cour d'Angleterre où elle a extrêmement brillé, dans la Fête (2) avec le S[r] Dumoulin, et occupe la place de Mlle Prévost qui est indisposée ; elle compte cependant de reprendre bientôt les entrées qu'elle devait danser. La Dlle Sallé a été fort goûtée » (3).

Peut-être le fait qu'elle doublait Mlle Prévost fut-il pour quelque chose dans l'attention qu'on accorda à la débutante et peut-être le bruit de ses succès de l'autre côté de l'eau acheva-t-il de disposer favorablement le public en sa faveur ; toujours est-il que la petite danseuse s'imposa tout de suite et qu'à peine entrée dans la place, on la voit passer au premier rang. Dès lors, parle-t-on d'un ballet nouveau, on ne manque pas d'associer au nom de Mlle Prévost, les noms des deux nouvelles étoiles, Camargo et Sallé, ses élèves d'hier et déjà ses rivales, qui partagent avec elle les entrées, comme aussi les applaudissements ; et quand le *Mercure* de juin 1729 annonce les débuts d'une nouvelle ballerine, Mlle Mariette, à qui le parterre trouve assez de talent pour la placer immédiatement après Mlles Prévost, Camargo et Sallé, il remarque que « si

(1) Il m'est difficile de dire si son frère l'accompagnait. Peut être resta-t-il à Londres pendant la saison suivante — je n'ai pas poursuivi les recherches dans les annonces théâtrales de 1727-1728 — ; en tout cas, la mention de sa rentrée à la Foire Saint-Laurent de 1728, où il danse avec Nivelon et où on le donne comme « aussi *nouvellement* arrivé de Londres », permet de le supposer (Parfait, *les Théâtres de la Foire,* II, 46).

(2) Le ballet-héroïque de Fuzelier et Mouret est composé de quatre entrées, précédées d'un prologue. La Fête se trouve dans la troisième entrée.

(3) *Mercure,* septembre 1727, p. 2083.

elle sçait profiter des talens que chacune de ces trois illustres, dans leur profession, a dans un éminent degré, on pourra dire qu'on n'aura jamais vu un aussi grand nombre d'excellentes danseuses ensemble ».

Par malheur, au moment où la Mariette commence à faire figure d'étoile, le brillant quatuor se dissout ; Mlle Prévost prend sa retraite définitive en septembre 1730, époque à laquelle on est tout surpris de découvrir que Mlle Sallé n'appartient plus à l'Académie royale de musique : depuis *le Carnaval et la Folie*, repris le 13 juillet de cette même année, elle n'a dansé dans aucune pièce nouvelle, et elle se prépare à repartir pour l'Angleterre.

II

TROISIÈME SAISON (1730-1731)

Ce n'était pas chose facile que de pénétrer le mystère de ce départ. Faute d'indications plus précises, on pouvait se demander si la danseuse, pourtant très appréciée d'une partie du public parisien, n'avait pas eu à souffrir de sa rivalité grandissante avec la Camargo, ou bien si elle n'avait pas été reprise par la nostalgie de la vie nomade qui avait été celle de ses premières années, ou encore si elle n'avait pas simplement cédé aux alléchantes propositions de John Rich, qui se rappelait les succès de sa petite pensionnaire de jadis. Il y eut sans doute un peu de tout cela, et autre chose encore ; car un entrefilet, découvert dans un manuscrit de « nouvelles à la main », en date du 25 août 1730, est venu nous apporter un renseignement au moins inattendu : « Le 20 de ce mois, y lisons-nous, la Dlle Sallé, de l'Opéra, et le Sr Le Bœuf, l'un des chefs, eurent dispute sur le théâtre ; on prétend mesme qu'il y eut des coups donnés. Ils ont présenté à ce sujet des mémoires à la cour, qui doit décider de cette affaire (1) ».

Si l'on pense que Maximilien-Claude Gruer, associé avec Abraham Coustard, secrétaire du roi, Claude-François Lebeuf, sieur de Valdahon, président de la Chambre des comptes de

(1) Bibliothèque Lepelletier de Saint-Fargeau, ms. 26700.

Dôle, et Claude Le Comte, sous-fermier des aides de la généralité de Paris, avait acheté le privilège de l'Opéra le 1er juin 1730, et que le 25 août suivant, « l'un des chefs » avait ainsi maille à partir avec une des premières danseuses, on ne s'étonne plus que Gruer ait dû rompre avec ses associés, dès le mois d'octobre de la même année. Quant aux causes de la dispute et à la sentence de la cour — si sentence il y eut— elles sont encore à découvrir. Ce que nous savons, c'est que Mlle Sallé dut céder, non seulement à un mouvement de dépit contre « l'un des chefs » —, et peut-être, comme on le verra plus loin — , contre le public, mais encore aux conseils de Voltaire, qui, depuis son récent retour de Londres (1), ne jure plus que par la liberté anglaise, et qui lui remettra le jour de son départ, un paquet de lettres de recommandation pour les personnes les plus capables, suivant son mot, de lui « ameuter une faction considérable ». Et plus tard, quand le bruit des applaudissements qui saluèrent l'apparition de la ballerine sera parvenu jusqu'à Paris, Voltaire écrira, dans la première version de l'*Epître sur la Mort de Mlle Lecouvreur* (2) :

O toi, jeune Sallé, fille de Terpsichore,
Qu'on insulte à Paris, mais que tout Londres honore,
Dans tes nouveaux succès, reçois avec mes vœux
Les applaudissements d'un peuple respectable... »

Cette variante fut supprimée dans l'édition définitive, mais il convient de la retenir ici : le « qu'on insulte à Paris » suffirait à prouver que la dispute entre Lebeuf et Mlle Sallé n'avait pas gardé les proportions d'un simple incident de coulisses, et que, sans doute, le parterre avait dû s'en mêler.

C'est au moment de ce second voyage en Angleterre qu'entre en scène un des plus fidèles adorateurs de Mlle Sallé, Nicolas-Claude Thieriot, qui mérite bien deux mots de présentation.

Ce parisien avait dix-sept ans, en 1714, quand il rencontra Voltaire chez le procureur Allain. Un commun goût pour les choses de l'esprit unit les deux jeunes hommes dont un commerce épistolaire ne tarda pas à resserrer l'amitié ; mais tandis

(1) Il était de retour au début de l'année 1729. Voir lettre à Thieriot, éd. Garnier, XXXIII, 185.
(2) Voltaire, éd. Garnier, IX, 371.

que Voltaire se révélait de bonne heure le prodigieux travailleur que l'on sait, Thieriot se bornait à des intentions de littérature. Faible de caractère, passablement vaniteux, aimant la bonne chère et la vie facile, assez dépourvu d'argent par surcroît, il se fit le *factotum* de Voltaire et son commissionnaire très empressé ; sa fatuité trouvait satisfaction dans cette communion de chaque jour avec le grand homme, et sa bourse bénéficiait de petits profits très appréciables : tantôt Voltaire lui abandonne ses droits sur la traduction anglaise d'un de ses ouvrages, et tantôt il va jusqu'à lui glisser de l'argent dans sa malle ; grâce à sa recommandation, Thieriot entre chez Mme de Fontaine-Martel, « la belle Martel », qui lui fait une pension de 1,200 livres, en récompense d'on ne sait trop quels services ; et plus tard, en 1738, le même appui lui vaudra d'être choisi par le prince Frédéric de Prusse comme son agent littéraire à Paris, ce qui, à dire vrai, ne constituait pas une bien grasse prébende.

En retour de tant de bienfaits, non seulement il régalait Frédéric de tous les libelles qui se publiaient à Paris sur le compte de son « cher et illustre ami », mais il abandonna honteusement celui-ci, en 1739, lors de ses démêlés avec l'abbé Desfontaines. Voltaire, qui connaissait de longue date la faiblesse de Thieriot, oublia la querelle et lui garda son amitié.

Cet habitué des cafés littéraires et des théâtres n'avait pas tardé à remarquer Mlle Sallé : « Adieu, caillette, suivant opéra et bégueule, lui écrit Voltaire le 31 mai 1729 ; je vous aime de tout mon cœur ». Dans la correspondance de Voltaire, la « bégueule » ou la « cruelle bégueule » désigne Mlle Sallé, dont on sait que la vertu fut célèbre ; et cette simple phrase est une indication du peu de succès qu'avaient obtenu les premières avances de Thieriot. Il semble, pour tout dire, qu'il n'ait jamais été beaucoup plus heureux par la suite, encore qu'il ait usé de toutes les armes offensives, depuis le madrigal à la Gentil-Bernard jusqu'aux épigrammes calomnieuses inclusivement ; mais Mlle Sallé, comme Voltaire, sut oublier les perfidies de son soupirant tenace et vindicatif, et l'on voit dans une lettre écrite par elle en 1742, qu'elle recevait toujours « l'ennuieux Theriot » au nombre des « doulereux martirs » qui formaient sa cour.

Or, quand il reçut la danseuse à son arrivée en Angleterre,

au milieu de novembre 1730 (1), il n'était pas encore question de vengeance, si ce n'est toutefois de celle que Mlle Sallé entendait tirer du public parisien, et pour laquelle, comme on l'a vu, Voltaire lui avait préparé les voies : elle emportait « une cargaison de lettres » dont elle devait remettre une partie à Thieriot de la part de son ami. « Toutes les autres qu'elle a eues, ajoute Voltaire, sont des lettres de recommandation ; mais pour moi, je la prie de me recommander et n'ai point trouvé de meilleur expédient pour faire ressouvenir les Anglais de moi, que de supplier Mlle Sallé de leur rendre mes lettres ».

Suivent des conseils destinés à lui assurer le succès : « Je vous prie cependant de lui dire qu'elle ne manque pas de voir M. Gay (1), dont M. Rich (2) lui apprendra sans doute la demeure. Il faut que M. Gay la présente à la duchesse de Queensbury, qui est sans contredit la personne de Londres la plus capable de lui ameuter une faction considérable. Mme la duchesse de Queensbury n'est pas trop bien en cour, mais Mlle Sallé est faite pour réunir tous les partis. Mme de Bolingbroke pourra aussi la servir vivement, et surtout auprès de Mme de Queensbury. Que ne suis-je à Londres cet hiver ! Je n'aurais d'autres occupations que d'y servir les grâces et la vertu... ».

D'ailleurs, l'arrivée de la danseuse n'est pas sans attirer l'attention, et dès le 19 novembre, elle est annoncée à la première page du *Daily Journal*, en tête de la colonne consacrée aux évènements londoniens : « La célèbre danseuse Mlle Sallé, si renommée pour ses créations à l'Opéra de Paris, est récemment arrivée ici ; mais on ne sait pas encore sur quel théâtre elle paraîtra ». Le courriériste théâtral de cette estimable feuille n'était sans doute pas très exactement informé, car, au moment

(1) Il l'avait précédée de peu, car la première lettre que Voltaire lui écrivit à Londres, après sa lettre d'introduction pour Mr. Dodington, est celle que lui remit Mlle Sallé et dont on va lire des extraits (éd. Garnier, XXXIII, 200) : elle est datée de novembre 1730. — D'autre part, il était rentré à Paris pour la première du *Brutus* de Voltaire, le 11 décembre. (*Ibid*, XXXIII, 203).

(2) Le fabuliste, auteur du célèbre *Beggar's Opera*. Il allait chaque soir, avec Pope et Swift, chez la duchesse de Queensbury, femme d'une beauté remarquable, dont le salon était, à Londres, le centre des whigs courtisans, du monde élégant et des beaux esprits.

(3) Tous les éditeurs des lettres de Voltaire ont lu *Kich* : il s'agit indubitablement de John Rich, le directeur de Lincoln's Inn Fields, qui avait joué le *Beggar's Opera*.

où il rédigeait son entrefilet, Mlle Sallé avait déjà traité avec son ancien directeur John Rich, et quatre jours plus tard, le 23 novembre, l'annonce de ses débuts paraissait en quatrième page, dans ce même *Daily Journal*.

Quinze jours après, les gazettes manuscrites de Paris, à l'affût de toutes les nouvelles théâtrales, publiaient quelques détails nouveaux sur cet engagement : « Les dernières lettres de Londres, lit-on dans une feuille inédite en date du 15 décembre, portent que la Dlle Sallé y est arrivée et qu'on lui donne 2.000 guinées, avec une représentation entière d'un opéra, à condition qu'elle y restera jusqu'au mois de may prochain. On ajoute qu'elle y a porté des lettres de recommandation de plusieurs beaux esprits de ce païs-ci (1) ».

Thieriot en personne aurait fourni ces renseignements aux rédacteurs de gazettes que le fait n'aurait rien pour surprendre ; en effet, le jeune homme que Voltaire recommandait à M. Dodington comme un sien ami « qui voyage pour son plaisir et apprend l'anglais pour son instruction », était brusquement rentré à Paris, où il assistait, le 11 décembre, à la première représentation du *Brutus* de Voltaire, à la Comédie-Française (2).

Ce retour inopiné et le séjour de Thieriot à Paris pendant toute l'année 1731 nous privent des renseignements que la correspondance de Voltaire aurait pu nous fournir sur la troisième saison de Mlle Sallé à Lincoln's Inn Fields ; et en outre, la collection des journaux anglais qui inséraient les annonces théâtrales est fort incomplète pour cette période (3), ce qui rend malaisé de donner un peu de vie et de précision à ce fragment de biographie.

Une première constatation à faire, c'est que, cette fois encore, Mlle Sallé n'avait point passé seule le détroit : son frère, Poitiers, Nivelon, Dupré, comme elle anciens pensionnaires de Lincoln's Inn Fields, avaient de nouveau traité avec John Rich. Le premier de ces danseurs était même arrivé à Londres dès l'ouverture de la saison, et son nom figure fréquemment sur les programmes d'octobre à décembre 1730, notamment dans un intermède intitulé *le Highlander et sa*

(1) Bibl. Lepelletier de Saint-Fargeau, ms. 26700.

(2) Voltaire, alors éloigné de Paris pour un temps, lui demande par un billet des nouvelles de la première (éd. Garnier, XXXIII, 203).

(3) Des mois entiers manquent aux collections du *British Museum*.

maîtresse, avec, pour partenaire, une certaine Mrs. Laguerre.

Le soir des débuts de sa sœur, le 23 novembre, il danse avec elle un pas de deux sans désignation précise ; puis on les rencontre ensemble dans l'*Enlèvement de Proserpine* et dans *Apollon et Daphné*, deux succès de 1726-1727, qui tiennent encore souvent l'affiche pendant cette saison de 1730-1731, et où nos danseurs reprennent leurs rôles d'autrefois. En dehors de ces pantomimes, le corps de ballet au grand complet paraît dans les opéras, dont Rich soigne toujours la mise en scène (1), et les étoiles se produisent, comme par le passé, entre les actes des drames et des comédies du répertoire : le 3 décembre 1730, c'est «une nouvelle ballade, avec de nouveaux costumes » ; le 29 mars 1731 une « pastorale, dansée par Monsieur et Mademoiselle Sallé » ; d'autres fois, Nivelon exécute la célèbre « sabotière » (*wooden dance*) qu'il avait créée dans *Achmet et Almanzine*, lors de ses débuts à la foire Saint-Laurent de 1728, et qui passa longtemps pour un modèle du genre ; enfin Mlle Sallé reprend *les Caractères de la danse*, mais d'après une nouvelle formule : on a déjà dit que ce divertissement, créé par Françoise Prévost vers 1720 et dansé par Mlle Sallé lors de son premier séjour à Londres, avait servi de morceau de début, à Mlle Camargo, quand elle parut sur la scène de l'Académie royale de musique le 5 mai 1726 ; pour la Camargo, ce divertissement était devenu une «entrée» à effet, n'ayant d'autre objet que de mettre en valeur son tempérament de virtuose et l'admirable perfection de son mécanisme ; la Sallé, au contraire, avait suivi les traditions de Mlle Prévost, qui mimait le divertissement, mais pour que cette pantomime fût plus complète et plus expressive, elle avait apporté dans son exécution une innovation capitale : Mlle Prévost la dansait seule, Mlle Sallé inventa de la danser avec un cavalier ; et c'est pourquoi les annonces font désormais figurer le nom de son frère à côté du sien, quand les *Caractères de la danse* sont inscrits au programme.

Ces annonces indiquent encore que le *Beggar's Opera*, n'avait pas épuisé toute sa vogue, malgré l'extraordinaire suite de représentations qui l'avaient consacré en 1728. D'ailleurs,

(1) Témoin l'opéra d'*Oreste*, représenté pour la première fois le 31 mars 1731, après plusieurs remises, « les machineries n'étant pas au point » (*Daily Journal* du 26 mars).

l'avisé directeur qu'était John Rich avait trouvé, dans la présence de Mlle Sallé parmi les pensionnaires de Lincoln's Inn, une occasion inespérée de relever encore l'intérêt d'un spectacle qui n'avait rien perdu de sa faveur. « Écoutez ! dit Macheath en lutinant les filles dans la taverne de Newgate (acte II, scène IV). Écoutez ! J'entends la musique... Le joueur de harpe est à la porte... Si la musique est le soutien de l'amour, qu'on joue ! Avant de nous asseoir, mesdames, que pensez-vous d'une danse ?... Entrez... (*Le joueur de harpe entre*). Jouez l'air français que Mrs. Slammekin aime tant ». Et le *libretto* porte cette indication : « Une danse *à la ronde* (1) dans la manière française. Après cette danse, on chante le chœur suivant sur un air de *cotillon* ». Et voilà sans doute pourquoi, quand il affichait le *Beggar's Opera* en 1731, John Rich ne manquait pas d'ajouter : *witth dancing by Mlle Sallé* (2). Deux attractions valent mieux qu'une !

Cette saison, les *benefit* se donnèrent de bonne heure et furent extrêmement brillants ; on en pourra juger d'après le programme de celui de Mlle Sallé, qui eut lieu le 25 mars ; voici la traduction *in-extenso* de l'annonce publiée par le *Daily Journal* :

« Par commandement de Sa Majesté, pour le *benefit* de Mlle Sallé, au théâtre royal de Lincoln's Inn Fields, ce présent jeudi 25 mars, sera représentée un farce en trois actes intitulée les *Fourberies de Scapin* — le rôle de Scapin, par M. Hippisley — avec plusieurs intermèdes de danses :

« Après l'acte I, *les Charactère de la Dance* (*sic*) (3), dans lesquels sont exprimés tous les mouvements en dansant, par M. Sallé et Mlle Sallé ;

« Acte II, la danse écossaise (4), par M. Sallé et Mrs Legar ;

« Acte III, un nouveau *Tambourin* français, par Mlle Sallé.

« Auxquelles choses sera ajoutée une farce en deux actes intitulée *l'Ecolier* — le rôle de l'Ecolier par Mrs. Younger :

« Après l'acte I, *les deux Pierrots*, par M. Poitier et M. Nivelon ;

« Acte II, la nouvelle grande danse, intitulée *le Paysan français, à-la-mode de l'Opera* (*sic*) (5), par M. Poitier, Mlle Sallé, etc. »

(1) En français dans l'édition de 1728 (London, J. Watts, in-8°).

(2) Par exemple, le 30 mars (*Daily Journal*).

(3) En français dans le texte.

(4) *A scottish dance*. Il serait peut-être plus exact de dire simplement : *la scottish* ; et peut-être la danse que nous connaissons aujourd'hui sous ce nom est-elle plus ancienne qu'on le croit communément ?

(5) En français dans le texte.

A la suite de cet attrayant programme, la direction avait fait passer un avis au public ainsi conçu :

« Les loges étant toutes prises, et les demandes de places étant encore nombreuses, le parterre et les loges, à la demande de plusieurs dames de qualité, seront réunis ensemble et personne ne sera reçu autrement que sur présentation de billets imprimés, qui seront délivrés au théâtre à raison de 5 shillings l'un. Galerie, 2 sh. (1)

« Il sera permis aux valets de garder les places sur la scène.

« On peut trouver des billets à la porte de la scène, et chez M. Glover, armurier, Russel Street, Covent Garden, en face de la taverne de la Rose.

« Les billets délivrés pour le lundi 22 seront acceptés le 25 (2). »

Cet entrefilet équivaut déjà à une constatation de succès. On n'avait pas accoutumé d'augmenter le prix des places pour les *benefit* ordinaires, à Lincoln's Inn Fields, et si John Rich décida de mettre les places du parterre au même tarif que celles des loges, c'est-à-dire à 5 sh. au lieu de 3, ce fut peut-être moins « à la requête de plusieurs dames de qualité » que parce que la « location » promettait d'être fructueuse pour la bénéficiaire : même quand il ne doit rien toucher sur la recette, il n'est pas un directeur de théâtre digne de ce nom qui ne se sente le cœur en joie à la pensée qu'on va faire le maximum dans sa salle.

Or, à ce *benefit*, on fit le maximum à Lincoln's Inn, et même, comme disait feu Victor Koning, plus que le maximum. La nouvelle de cette soirée triomphale ne tarda pas à parvenir en France, où le *Mercure* du mois de mai et le *Journal de Verdun*

(1) Le prix des places, qui n'était pas augmenté, d'ordinaire, pour les représentations à bénéfice, était de 5 sh. pour les loges, 3 sh. pour le parterre, 2 sh. pour la première galerie et 1 sh. pour la galerie supérieure (v. annonces des théâtres, *Daily Journal*, *Passim*).

(2) Le *benefit* du frère de Mlle Sallé eut lieu le 2 avril suivant. Le programme se composait des *Conscious lovers*, avec Quin, Ryan et Mrs. Younger, accompagné des intermèdes suivants : après le premier acte, une sarabande et un tambourin, par miss Rogers, élève de Mlle Sallé ; acte II, «un divertissement chorégraphique, intitulé *le Loyal et généreux franc-maçon*, qui sera exécuté par Mons. Sallé, Mons. Du Pré, Mr Pelling et Mr Newhouse, représentant tous des Frères (-maçons), et dans lequel M. Salway chantera la chanson originale du franc-maçon, accompagnée en chœur par le reste des Frères » ; après l'acte III, *les Caractères de la danse*, par Mlle Sallé et son frère ; après l'acte IV, « la sabotière » par M. Nivelon ; et à la fin de la pièce *le Louvre et la Bretagne :* — en français dans le texte — par M. et Mlle Sallé.

« Le spectacle commencera à six heures exactement » ajoutent les annonces.

du mois de juin prêtèrent à cet évènement une attention inaccoutumée. Après avoir énuméré les pièces représentées à Londres, le 17 avril, le *Mercure* ajoute :

« On mande de la même ville que, quelques jours auparavant, on représenta sur le théâtre de Lincoln's Inn Fields, la comédie des *Fourberies de Scapin*, au profit de la Dlle Marie Salé, fameuse danseuse de l'Opéra de Paris, que le roy, la reine et les princesses honorèrent de leur présence, et que le concours des spectateurs fut si grand que malgré les échaffauts dressez sur le théâtre, où quantité de dames se placèrent, on fut obligé de renvoyer bien du monde. Cela faisoit un spectacle des plus agréables, et la noblesse, les grâces, la finesse et l'art enfin avec lequel cette excellente danseuse exécuta les entrées qu'elle dansa dans différens caractères, la firent généralement applaudir ; outre la recette entière de cette représentation, elle a encore reçu quantité de présens considérables.

« On sera sans doute bien aise d'apprendre que la Dlle Salé reviendra à Paris au mois de juillet prochain (1) ».

Et le *Journal de Verdun* ayant résumé la précédente information, termine par ce détail inédit, qui est peut-être du cru du rédacteur et qui, dans son esprit, met le sceau à la renommée de Mlle Sallé : « On dit que la reine fut si charmée de sa danse qu'elle lui fit dire qu'elle apprendrait aux trois princesses ».

Et Voltaire, adressant à Thieriot, le 1er mai, cette *Epître sur la mort de Mlle Lecouvreur* dont il a été parlé précédemment, commente à son tour ce qu'il appelle des « succès flatteurs et solides » : « En pleurant Mlle Lecouvreur (2), dit-il, je rends à Mlle Sallé la justice qui lui est due. Je joins ma faible voix à toute les voix de l'Angleterre pour faire un peu sentir la différence qu'il y a entre leur liberté et notre esclavage, entre leur sage hardiesse et notre folle superstition, entre l'encouragement que les arts reçoivent à Londres et l'oppression honteuse sous laquelle ils languissent à Paris (3) ».

C'est la paraphrase des vers déjà cités :

« O toi, jeune Sallé, fille de Terpsichore,
« Qu'on insulte à Paris, mais que tout Londres honore... ».

(1) *Mercure*, mai 1731, p. 1150.
(2) Adrienne Lecouvreur était morte subitement le 29 mars 1730.
(3) Ed. Garnier, XXXIII, p.

et si l'on veut bien s'arrêter aux amères comparaisons de Voltaire, on ne sera pas éloigné de conclure que le brusque abandon de l'Opéra par Mlle Sallé, en 1730, n'avait pas eu pour seule cause sa dispute avec Lebeuf, mais que cette dispute même avait bien pu être la résultante d'un certain état d'esprit de la danseuse, aux idées neuves de laquelle « l'un des chefs » au moins avait sans doute prétendu s'opposer...

Maintenant, elle revenait avec le prestige de ses récents triomphes : « On attend incessamment icy la Dlle Salé, qui a gagné de grandes sommes d'argent à l'Opéra de Londres, où elle a été fort admirée, » écrivent les gazettiers parisiens dès le 16 avril ; et le 14 juin, elle reparaît à l'Opéra dans les *Fêtes vénitiennes*, où le public qui « connaît les talents, la finesse et les grâces de cette excellente danseuse », ne laisse pas de témoigner « par de grands applaudissements le plaisir que lui fait son retour (2) ».

Mais ce que le *Mercure* ne dit pas, c'est que la salle avait été quelque peu houleuse, ce soir-là : et si nous en croyons Gentil-Bernard, qui faisait alors ses débuts dans la littérature galante et se posait en rival de Thieriot,

Un tas de vains perturbateurs
Soulevant les flots du parterre,

étaient venus déclarer la guerre à l'étoile et à ses amis. Mais ceux-ci les avaient bien vite réduits au silence, et maintenant tous n'avaient qu'une voix — celle de Gentil-Bernard ! — pour adjurer la danseuse de se contenter désormais des « suffrages de sa patrie » et de repousser les offres des Anglais :

Restez, fille de Terpsichore !
L'Amour est las de voltiger :
Laissez soupirer l'étranger
Brûlant de vous revoir encore (3).

(1) Bibl. Lepelletier de Saint-Fargeau, *ms. cit.*
(2) *Mercure*, août 1731, p. 1991.
(3) Cette *Epître à Mlle Sallé pour célébrer son retour* parut, sans nom d'auteur, dans le *Mercure* de septembre 1731, pp. 2 104-2 106. On l'attribua d'abord à Voltaire, qui semble s'en avouer l'auteur dans une lettre à Thieriot du 14 juillet 1733 et la donne à Gentil-Bernard, dans une autre lettre au même Thieriot, du 10 mars 1736 (éd. Garnier, XXXIV, 47).

La « fille de Terpsichore » avait, entre autres qualités, une petite volonté très nette et des idées très arrêtées sur son art, — toutes choses auxquelles pas un poète au monde n'aurait pu en imposer. Pour le moment, on lui assurait 2.000 livres d'appointements à l'Opéra et il lui plaisait de reprendre sa place auprès de la Camargo. Elle resta.

Mais l'étranger ne devait pas « soupirer » longtemps.

III

NOUVELLE RUPTURE AVEC L'OPÉRA. SES CAUSES.

Rentrée à l'Opéra le 14 juin 1731, Mlle Sallé n'y reste pas un an sans que le bruit se répande de son départ prochain. Et pour quel pays partirait-elle, sinon pour l'Angleterre ?

Le 9 juillet 1732, Voltaire écrit à Thieriot, alors à Londres : « Restez-vous réellement pour Mlle Sallé ? Et doit-elle réellement aller vous retrouver ? (1) » Les nouvelles à la main se chargent de remplacer la réponse de Thieriot, qui ne nous est pas parvenue : le 18 décembre, elles nous apprennent que la danseuse a de nouveau rompu avec ses directeurs, et, pendant toute l'année 1733 qu'elle reste éloignée de la scène, elles nous tiennent au courant de ses faits et gestes, et des projets qu'elle forme de se venger de l'Opéra.(2)

Se venger, mais de quoi ?

Que la jalousie de ses compagnes — de Camargo en particulier — l'ait poursuivie, blessée, excédée, c'est bien chose possible, et les gazettiers ne le laissent entendre que trop clairement ; que les épigrammes ne lui aient pas été épargnées, nous en avons des preuves nombreuses : mais n'est-ce point là le commun sort des reines du théâtre ? Et les louanges hyperboliques de Voltaire, les madrigaux de Gentil-Bernard, de Boissy, du librettiste Cahusac, les éloges de cette cour de beaux esprits dont elle faisait les délices — encore un mot des gazettes — tout cela ne pouvait-il suffire à compenser tant de petites misères ?

(1) Ed. Garnier, XXXIII, 277.
(2) Nouvelles à la main, B. N., ms. fr. 25.000, *passim.*

Oui certes, si elle eût été une danseuse quelconque et non pas une artiste, et si elle n'eût pas souffert quasi-journellement dans son idéal d'artiste d'une blessure que les flagorneries des poètes badins étaient impuissantes à lui faire oublier.

Dans ses observations sur *la Danse ancienne et moderne*, Cahusac parle avec enthousiasme de Thymèle, danseuse romaine du temps de Domitien, qui excellait dans les « actions théâtrales », en particulier « dans les tableaux de galanterie » ; et après avoir fait mention des succès considérables qu'elle obtint, il ajoute cette remarque qui, venant d'un contemporain doublé d'un homme de théâtre, prend une signification toute particulière : « Telle aurait paru Mlle Sallé, si elle fût venue dans un siècle où la danse théâtrale eût été mieux connue(1). »

Qu'était donc la danse théâtrale aux environs de 1733 ? C'est ce que l'on voudrait rappeler ici brièvement.

Le grand ballet si florissant au siècle précédent, — le ballet de cour, — dansé non par des professionnels, mais par des personnes de qualité, avait reçu un coup sérieux, le jour où Quinault et Lully arrêtèrent la formule de l'opéra français dans lequel, comme on sait, la danse se trouvait reléguée au second plan, après le récit. Dès lors, les seigneurs cessèrent de se travestir et abandonnèrent les « entrées » dans lesquelles ils aimaient à figurer, aux fêtes de la cour ; le nombre des danseurs de profession s'accrut peu à peu ; les danseuses firent leur apparition sur le théâtre en 1681, et quand La Mothe eût morcelé l'opéra en petits tableaux sans relation bien apparente entre eux, où le chant et la danse intervenaient successivement, la formule nouvelle était trouvée : ce fut celle du XVIIIe siècle presque tout entier, et surtout de l'époque qui nous occupe.

Or, quel est le rôle de la danse dans ces sortes de représentations ? Loin de servir à relier les différentes parties du drame musical ou de concourir adroitement au développement de l'action, chacun de ces ballets se présente comme un ornement de fantaisie, un hors-d'œuvre qu'on dirait imaginé pour remplir le vide des entr'actes, sans souci de ce qui précède et de ce qui va suivre. Dans chaque acte, écrit Jean-Jacques Rousseau,

(1) *La Danse ancienne et moderne* (Paris, 1754, 2 vol. in-12), I, 144.

l'action est ordinairement coupée au moment le plus intéressant par une fête qu'on donne aux acteurs assis et que le parterre voit debout... La manière d'amener ces fêtes est simple : si le prince est joyeux, on prend part à sa joie, et l'on danse ; s'il est triste, on veut l'égayer, et l'on danse » (1).

Et pourquoi danse-t-on ? Qu'expriment les pas et les figures ? Rien : on ne danse que pour danser ; pas et figures sont des mouvements sans variété et sans intérêt, des divertissements sans objet : « un petit pas tricoté maladroitement sur le coup de pied sert d'exposition, de nœud et de dénouement à ces chefs-d'œuvre ; cela veut dire : Voulez-vous danser avec moi ? — Et l'on danse » (2).

On danse pour danser ; on croit tout naïvement que le dernier mot de l'art se résume dans la perfection mécanique, le brillant d'un saut, le glissé d'un pas. Quand à l'expression dont il conviendrait d'animer ces figures vides, c'est là le moindre souci du troupeau des « artistes », dont la plupart ne se doutent même pas qu'ils pourraient exprimer quelque chose.

Et si Noverre, ce danseur excellent qui fut un des plus remarquables maîtres de ballets du XVIIIe siècle, se montre si sévère pour cette sorte de « danse simple », c'est qu'il savait par expérience de quelle façon elle se pratiquait. Il avait vu le musicien, le maître de ballet, le décorateur et le costumier, bien loin de collaborer à l'unité d'un spectacle, travailler chacun de son côté, sans se préoccuper en aucune façon de l'impression d'ensemble ni s'inquiéter de la disparate qui devait résulter de tant d'efforts contraires. Il avait vu « le dessinateur pour les habits » ne consultant personne et sacrifiant un costume historique à la mode du jour, voire au caprice d'une artiste en vogue. Il avait vu le paysan, le matelot et le héros pareillement couverts d'oripeaux, les danseurs s'enfermer les jambes dans de roides et disgracieux « tonnelets », les danseuses se guinder dans leurs robes à paniers. Il avait vu chaque danseuse et chaque danseur en renom choisir ses « entrées », Mlle une telle se réserve les passe-pieds, l'autre les musettes, celle-ci les tambourins, celle-là les loures, celui-ci la chaconne » (3)

(1) J.-J. Rousseau, *la Nouvelle Héloise*, IIe partie, lettre 23 (éd Hachette, IV, 195).

(2) Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs*, I, 262.

(3) Noverre, *Ibid*, I, 297.

ce qui valait à chaque opéra dix « entrées » seules, ne se différenciant guère les unes des autres, sinon par le costume des artistes, et en tout cas n'offrant aucun enchaînement logique avec le spectacle.

Il avait vu tout cela, et entendu les applaudissements du public, et connu les récriminations des directeurs et du parterre, quand il avait essayé de rompre en visière avec ces traditions qu'il qualifiait de « gothiques » Or, ce qu'il essaya en 1760, Mlle Sallé l'avait tenté, trente ans plutôt.

De ses débuts sur le théâtre de la Foire, où l'on n'avait pas accoutumé de faire un seul geste sans raison et où même on en était arrivé, grâce aux persécutions des Comédiens du roi, à faire une pièce avec très peu de paroles et beaucoup de gestes autour, elle avait gardé une prédilection particulière pour la pantomime. Elle avait compris de bonne heure que la danse n'amuse que ceux qui dansent, et non pas ceux qui regardent danser, à moins qu'on ne les y intéresse de quelque façon. Or, il y avait plusieurs moyens d'intéresser : l'un d'eux était la perfection du jeu, la virtuosité pure et simple ; elle abandonna ce procédé facile à la Camargo et chercha quelque chose de plus relevé, de plus digne d'une véritable élève de Mlle Prévost. Elle eut l'intuition, elle, la nièce du bon arlequin Francisque, du ballet d'action, avec une exposition, un nœud et un dénouement ; de ce ballet-pantomime, autrefois entrevu par Quinault lui-même dans certains de ses livrets, mais toujours négligé lors de la mise en scène ; et comme elle avait appris tout enfant que le geste est l'expression la plus vivante d'une action dramatique, l'idée lui était venue que, dans un ballet d'opéra, la danse intriguée pourrait aisément se mêler à l'action, la servir bien loin de l'interrompre, avoir des situations et montrer des sentiments, au lieu de grouper des tableaux sans intérêt et sans vie... Et tout cela n'était point trop mal raisonné, n'est-il pas vrai ?

Mlle Sallé avait encore une autre idée. Ce n'était pas assez d'être forcée de danser les « entrées » traditionnelles, il lui fallait encore accepter ce fameux article XXIII du règlement de 1714 qui imposait aux artistes de l'Opéra l'obligation « de danser et chanter avec les habits qui leur sont donnés à cet effet, sans pouvoir en prétendre d'autres ». Or, s'il était à cette règle des exceptions, si l'on autorisait les premiers rôles à se

commander des costumes à leur goût et à leurs frais, si l'on tolérait qu'une choriste portât sur la scène le deuil d'un amant princier et que Mlle Pélissier exhibât successivement, aux représentations du ballet *le Carnaval et la Folie*, toutes les robes qu'elle avait achetées à la vente après décès d'Adrienne Lecouvreur, les temps n'étaient pas encore venus où Mlle Clairon devait supprimer les paniers et Lekain sortir du tombeau de Ninus, dans *Sémiramis*, les manches retroussées, les bras ensanglantés, les cheveux hérissés et les yeux hagards. L'Opéra, d'ailleurs, de beaucoup en retard sur la Comédie-Française, pour ces sortes de réformes ; aussi quand Mlle Sallé émit la prétention de remplacer les costumes compliqués par des draperies simples, légères et amplement distribuées, donnant, comme Noverre le demandera plus tard, « de beaux plis et de belles masses », il est permis d'imaginer l'accueil qui lui fut réservé ! Chose singulière, il semble que l'artiste n'ait pas même été soutenue dans cette tentative par ceux qui applaudissaient à sa manière si personnelle de comprendre la danse ; et Voltaire, qui fit tant pour la réforme de la mise en scène et encouragea si souvent cette « excellente danseuse qui exprime les passions » (1), ne paraît pas l'avoir défendue sur ce terrain.

Or, s'il est toujours besoin d'un certain courage pour qu'on puisse se risquer à jouer les précurseurs, ce n'est pas une mince dose qu'il en faut avoir pour tenter de changer un *iota* aux canons qui régissent l'art théâtral. Les premiers ennemis de Mlle Sallé, apôtre de la « danse d'action », étaient les danseurs eux-mêmes, pour cette raison qu'ils avaient toujours suivi la routine des « entrées » traditionnelles et qu'en abandonnant leur « danse simple » ,ils auraient renoncé de gaieté de cœur à montrer leur virtuosité dans leurs morceaux favoris ; allez donc demander pareille chose à un artiste, à un danseur surtout ! D'autre part, le public n'entendait pas plus être privé d'une chaconne de Dupré qu'il eût consenti autrefois à être frustré d'un passe-pied de Mlle Prévost, car il était admis que chaque étoile du corps de ballet était titulaire d'une certaine « entrée »; et peu importait au parterre que Mlle Sallé lui exprimât des sentiments, pourvu qu'elle exécutât au cours de la soirée la

(1) Ces mots sont tirés d'une note de Voltaire dans une édition du *Temple du goût* de 1733 (éd Garnier, VIII, 1592).

musette qui était, comme on dit en argot théâtral, de son « emploi ».

Elle aurait donc pu dire ce que Noverre, son successeur dans la voie des réformes, écrira une trentaine d'années plus tard :« Briser les masques, brûler les perruques noires, supprimer les paniers, bannir les tonnelets, substituer le goût à la routine, indiquer un costume plus noble, plus vrai, plus pittoresque ; exiger de l'action et du mouvement dans la scène, de l'expression dans la danse ; marquer l'intervalle immense qui sépare le mécanisme du métier, de l'esprit qui le place à côté des arts imitateurs, c'était m'exposer à la mauvaise humeur de tous ceux qui respectent les anciens usages, quelque barbares qu'ils puissent être » (1).

Sous le coup de cette mauvaise humeur, elle reprit sa liberté, et comme elle avait annoncé qu'elle ne danserait plus que « quand quelque prince ou princesse lui ferait l'honneur de la demander et de la faire avertir », elle tint sa promesse pendant l'année 1733. Elle dansa pour son compte et suivant ses idées, notamment dans une fête donnée par le comte de Clermont à la duchesse de Bourbon la jeune, dans un bal chez le duc de Lorge, et aux fêtes du mariage du président Molé avec la fille de Samuel Bernard (2). Entre temps, elle voulut entrer à la Comédie Italienne, mais un ordre de M. de Maurepas vint couper court à ces projets (3). Alors elle décida de partir pour Londres, où sa venue était escomptée depuis plusieurs mois.

C'est d'abord Voltaire qui écrit à Thieriot, alors en Angleterre, et lui dit, le 1er mai 1733 : « Gagnez quelque argent avec mes pauvres ouvrages ; aimez-moi, et revenez aussitôt après leur publication. Mais Sallé ira vous rejoindre ; au moins, revenez avec elle » (4).

Puis c'est *le Pour et le Contre*, cette petite feuille tout

(1) NOVERRE, *Lettres sur les arts imitateurs*, I, IV.

(2) *Nouvelles à la main* des 18 décembre 1732, 20 février et 2 novembre 1733 (B. N., ms. fr. 25.000), et *Mercure* d'octobre 1733, p. 2310.

(3) B. N., ms. fr. 25.000, *Nouvelles à la main* du 10 août 1733 : « Mlle Sallé a eu ordre de M. de Maurepas de ne point danser à la Comédie Italienne. On lui a laissé l'espérance jusqu'à la veille pour qu'elle fit tous ses préparatifs et fût punie en quelque façon davantage. Mlle Sallé ne cherchait qu'à se venger de l'Opéra, et l'Opéra se venge d'elle ».

(4) Ed. Garnier, XXXIII, 338.

récemment fondée à Londres par l'abbé Prévost (1), sur le modèle des gazettes anglaises, et notamment du *Spectator* d'Addison, qui annonce ainsi l'arrivée prochaine de la ballerine: « Les Grâces qui se trouvent si bien du séjour de Paris doivent le quitter, dit-on, cet hiver, pour passer en Angleterre avec Mlle Sallé, qui ne sçaurait faire un pas sans les Grâces. On supportera cette absence à Paris comme l'on pourra, mais les Anglais songent déjà à l'avantage qu'ils en vont retirer, non seulement pour passer agréablement leur hiver, mais pour rétablir dans leur isle le bon goût de la danse dont ils sont encore fort éloignés : bien entendu, Mlle Sallé en tirera de son côté des fruits solides, moitié en or, moitié en applaudissements...(2) Et l'auteur de *Manon Lescaut*, après avoir rappelé les succès de la danseuse à Londres pendant l'hiver de 1730-1731, cité des vers à sa louange et vanté son portrait « par Nancré » qu'on vient de faire passer, depuis peu de jours, en Angleterre (3), termine par une pointe galante.

Quelques numéros après, c'est de la fête chez Samuel Bernard que *le Pour et le Contre* prend texte pour couvrir de fleurs le fastueux banquier, dont on dit « qu'il a payé une danse d'un quart d'heure par un présent de cent louis d'or » (4), et lui faire une réputation, bien inattendue, de protecteur de la vertu : « On se demandait, en lisant cette nouvelle, à qui elle était plus glorieuse, ou à Mlle S..., ou à M. B..., qui a sçu reconnaître qu'elle en était digne, et qui, pour ôter tout air d'équivoque à son motif a pris soin de lui déclarer publiquement qu'il considérait moins en elle la meilleure danseuse de l'Europe qu'une des plus sages et des plus aimables personnes de son sexe. Ce rapport a trouvé à Londres d'autant plus de crédit qu'on n'y connaît pas moins la vertu de Mlle S..., que ses talens extraordinaires pour la danse ».

(1) L'auteur de Manon Lescaut, ayant quitté la Hollande, était venu se fixer à Londres, au mois de juin 1733. Voir Schrœder, *un Romancier français du* XVIII[e] *siècle*, p. V. SCHRŒDER (Paris, Hachette, 1898, p. 68 et ss).

(2) *Le Pour et le Contre*, 1733, I, 115.

(3) C'est le portrait de Lancret, peint au commencement de l'année 1732 (Voltaire, op. cit., XXXIII, 257 et *Mercure* d'avril 1732), et gravé par Larmessin (Voltaire, lettres à Thieriot, 1732, *passim*; Bocher, *les Gravures du* XVIII[e] *siècle*, IV, p. 53). Une reproduction de cette estampe célèbre, qui faisait pendant avec le portrait de Mlle Camargo par le même artiste, accompagne le présent article.

(4) *Le Pour et le Contre*, II, 30-33.

Beaucoup plus sceptiques sont les nouvellistes de Paris : « Parlons de Mlle Sallé pour la dernière fois, lit-on dans les feuilles manuscrites du 12 octobre. Elle part le 16 pour Londres, mignaudant d'avance sur la peur que le trajet lui donne. Samuel Bernard lui a fait présent de cent louis pour avoir dansé à la noce de M. le président de Molé. Voilà le vrai Bernard pour elle. Ce style est bien d'une autre énergie que celui du petit Bernard, qui, dans tous ses ouvrages, se tue de peupler Cythère en sa faveur (1). »

(A suivre). EMILE DACIER.

(1) *Nouvelles à la main*, B. N., ms. fr. 25.000. — Le « petit Bernard » désigne ici, comme on sait, le poète Pierre-Joseph Bernard, dit Gentil-Bernard.





ARIANE ET BARBE-BLEUE

de M. Paul Dukas.

La partition que vient d'écrire M. Dukas sur le drame de Maeterlinck est d'inspiration et de forme absolument moderne et originale tout en demeurant fidèle aux traditions. On peut dire en certain sens que P. Dukas est un classique, mais il est aussi un créateur et s'il use volontiers de formes traditionnelles, c'est pour leur rendre la vie et la jeunesse qu'elles ont perdues. Le célèbre Scherzo *L'apprenti sorcier* appartient à un genre qui pouvait paraître épuisé, après les innombrables poèmes symphoniques de ces dernières années; il déborde cependant de vie et révèle des mondes nouveaux dans l'art de l'orchestration. La forme quelque peu surannée des *Variations* fut pour Dukas l'occasion d'une des œuvres les plus intéressantes de la musique moderne : *les Variations, Interlude et Final sur un thème de Rameau*. La *sonate en* mi *bémol mineur* — (œuvre malheureusement peu accessible au public en raison des difficultés presqu'insurmontables qu'elle présente à l'exécutant, de ses dimensions considérables et de la tension d'esprit qu'elle exige) — est parfaitement classique de forme, mais nouvelle si on considère la hardiesse des harmonies et des rythmes.

La simplicité de la ligne mélodique mise en valeur par un dessin d'accompagnement d'une extrême complexité sont les caractéristiques de ces deux dernières œuvres. Il en résulte à la lecture une impression de complication qui ne se dissipe qu'à l'audition de l'œuvre intelligemment exécutée. Voilà

sans doute pourquoi il règnait une certaine appréhension au sujet du drame qui allait paraître. On redoutait l'obscurité probable de la partition, qui, semblait-il, devait être encombrée de combinaisons contrapontiques. Ces craintes étaient bien peu fondées et *Ariane et Barbe Bleue* nous apparaît comme une œuvre éclatante de lumière. Les thèmes s'y caressent et s'y entrelacent sans jamais se nuire, ni s'étouffer.

Je serais assez tenté pour ma part d'attribuer cette heureuse évolution à l'influence que n'a pu manquer d'exercer sur Dukas l'œuvre de C. Debussy. La musique s'égarait en de stériles et ténébreux méandres quand *Pelléas* la ramena à la simplicité des lignes et à la clarté. *Pelléas* représente donc une étape dans l'histoire de la musique ; P. Dukas l'a compris. Il n'a pas voulu, comme tant d'autres, feindre d'ignorer le fait accompli, il en a largement profité, puis est allé de l'avant dans la voie qu'il s'était tracée.

C'est d'ailleurs un tempérament essentiellement original que celui de P. Dukas et son œuvre s'en ressent. On y chercherait en vain quelqu'une de ces réminiscences ou de ces emprunts qui constituent pour la plus grande part certaines partitions de nos modernes entrepreneurs d'opéras ; et si telle phrase poignante et douloureuse ou divinement suave fait penser à César Franck, si tel accord délicieusement dissonant rappelle les harmonies de *Pelléas*, on ne perçoit jamais ces traces d'influences qu'au travers de la puissante personnalité du compositeur. A ces deux musiciens qui n'ont sans doute pas été étrangers à la formation ou à l'orientation du génie de Paul Dukas, je serais assez tenté de joindre le vieux Rameau dont certains motifs d'*Ariane et Barbe Bleue*, isolés de la partition évoquent assez la gracieuse façon.



Je citerai encore ce thème si pimpant, si joyeux qui scintille parmi le ruissellement des joyaux et des pierreries :



Mais en quoi consiste exactement l'originalité de Paul Dukas ? C'est là une question des plus délicates. L'originalité d'*Ariane et Barbe Bleue* n'éclate pas par quelque innovation très saillante, mais est partout assez également répartie ; cette œuvre marque moins une révolution qu'une évolution. C'est cette évolution et la signification générale du drame lyrique de P. Dukas que je voudrais surtout m'efforcer de mettre ici en lumière.

Nous trouvons pour la première fois dans *Pelléas et Mélisande* l'emploi systématique de la musique symphonique en vue de déterminer chez l'auditeur des impressions et des sensations équivalentes à celles que devraient immédiatement suggérer les péripéties de l'action. C'est là le principe impressionniste, depuis longtemps déja appliqué à la peinture et à la poésie, il consiste à faire naître au moyen de sons, de traits, de couleurs ou de mots, les sensations qui résulteraient naturellement de la perception des objets ou des idées que l'artiste cherche à évoquer.

Ceux qui les premiers se conformèrent à ce principe, l'appliquèrent intégralement et avec une entière rigueur. A cette école succéda bientôt une autre. Celle-ci profitant des libertés acquises au cours de la lutte à peine terminée, ne rompit point ouvertement avec la tradition, mais elle mit au service des idées et des théories nouvelles, toutes les ressources de l'art classique enrichi par l'adjonction des procédés techniques inventés par les premiers novateurs. Cette seconde école bien qu'essentiellement impressionise d'inspiration ne renonça d'ailleur pas à traiter à l'occasion des sujets traditionnels. Tel sonnet de Samain *d'Hélène* par exemple, de forme absolument classique, sur un sujet consacré, est d'inspiration nettement impressionniste. Le poète cherche à nous donner des sensations visuelles, auditives ou même tactiles ou olfactives au moyen du vers classique à peine modifié. Paul Dukas, comme Samain ou Carrière, appartient à cette seconde école impressionniste. Scrupuleux observateur des traditions, il conserve les formes anciennes dans la mesure du possible, mais les renouvelle absolument en leur attribuant une nouvelle destination. Il tend au même but que Cl. Debussy, mais par des voies différentes, comme lui il n'emploie pas de leit-motifs proprement dits, c'est-à-dire de formules mélodiques à signification nettement définies, reparaissant de temps à autre pour provoquer chez l'auditeur le souvenir de l'objet ou de l'action qu'elles repré-

sentent. Les thèmes dont est formée la trame musicale d'*Ariane et Barbe Bleue* ont un sens très vague et plutôt musical que littéraire, ils n'ont point pour objet de prêter à d'ingénieuses combinaisons sonores, mais de concourir par leurs transformations à l'effet dramatique. Ils ne cherchent pas comme chez Wagner ou Vincent d'Indy à former un véritable langage et à raconter des faits, mais par les modifications plus ou moins profondes de leur structure, ils jouent un rôle descriptif et impressionniste. Voici un thème que j'appellerai, tout-à-fait arbitrairement d'ailleurs, le *thème de la Révolte* et sur lequel repose une partie de la partition :



Lorsqu'au III Acte le compositeur veut décrire le fourmillement des paysans révoltés surgissant des fossés pour se ruer sur Barbe Bleue, voici comme il le modifie :



Enfin lorsque les paysans sont vainqueurs, ce thème devient une sorte de danse sauvage et triomphale :



On saisit le procédé ; c'est là une utilisation toute nouvelle de l'ancien système du leit-motif en vue d'un effet nettement impressionniste. Le même thème est transformé de manière à provoquer en nous des sensations diverses suivant les exigences de l'action. Je tiens à faire cependant remarquer que ce serait



une grave erreur que de s'imaginer qu'il n'y a place dans *Ariane et Barbe Bleue* que pour la description. P. Dukas ne renonce nullement à peindre des sentiments et des passions et précisément cette alliance d'effets « expressifs » et d'effets « impressionnistes » est un des aspects les plus intéressants de son œuvre.

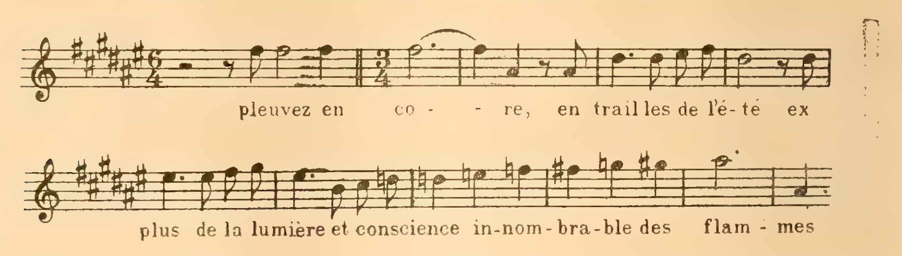
Quant à la manière dont sont développés les thèmes d'*Ariane et Barbe Bleue*, les *Variations sur un thème de Rameau* en peuvent donner une idée très exacte. Tous les motifs sont traités à la manière de Variations, ce qui permet à P. Dukas de déployer librement les prodigieuses facultés d'imagination et d'invention que nous lui connaissions déja.

Ne voulant pas entrer ici dans le détail de l'œuvre, je n'insisterai pas sur la nouveauté des harmonies. Mais la richesse mélodique d'*Ariane et Barbe Bleue* est vraiment inouïe : toute cette musique semble n'être qu'un chant immense fait de rires et de sanglots. Au reste Dukas ne gaspille jamais ses trésors ; il ne répète pas à satiété la même phrase, il préfère la laisser désirer plutôt que d'en fatiguer l'auditeur. Il modifie et varie d'ailleurs si curieusement ses thèmes qu'on a souvent peine à les reconnaître, et on s'aperçoit parfois avec surprise que deux motifs qui semblaient très différentes de structure dérivent en réalité d'une même pensée mélodique. Ces modifications portent surtout sur le rythme, qui est, on l'a vu par l'*Apprenti Sorcier*, les *Variations* et la *Sonate*, un des éléments les plus caractéristiques du génie de P. Dukas. Cependant ces œuvres ne peuvent donner qu'une idée approximative de l'aisance et de l'infinie souplesse avec laquelle le compositeur se joue parmi les combinaisons rythmiques les plus nouvelles et les plus hardies au cours de cette partition.

Du reste *Ariane et Barbe Bleue* ne nous manifeste pas seulement le développement de qualités que nous connaissions déja, mais nous en révèle d'autres que nous ne soupçonnions pas. Ainsi je ne m'attendais pas pour ma part à ce que P. Dukas, qui. à ma connaissance, n'a jamais publié ou fait entendre aucune œuvre de chant, sût écrire pour les voix avec une telle sureté. La chanson des femmes de Barbe Bleue ; « *Les cinq filles d'Orlamonde..* » est une pure merveille et manifeste une connaissance approfondie de toutes les ressources de la voix humaine. Dans les récitatifs, la ligne mélodique toujours très simple se rapproche parfois beaucoup de celle de

Pelléas; cependant, en général, les intervalles sont plus caractérisés, la liberté rythmique et tonale y est moins absolue.

Très souvent le récitatif se change insensiblement en une forme mélodique beaucoup plus accusée, cela se produit toutes les fois que la poésie devient plus lyrique et s'exalte comme en cette sorte d'invocation aux diamants : « O mes clairs diamants, je ne vous cherchais pas, mais je vous salue en chemin. Vous êtes purs, infatigables... » Ces phrases mélodiques sont souvent d'une grande beauté expressive et font un peu songer aux merveilleux lieds de Duparc. Une règle qu'observe, assez volontiers Paul Dukas consiste à traduire les quantités de chaque syllabe par des quantités musicales équivalentes. Ainsi un dactyle sera rendu par deux croches et une noire, un spondée par deux noires, etc. Cette préoccupation explique certaines tournures rythmiques d'une régularité parfois déconcertante, mais qui ne font qu'obéir au rythme des syllabes. Voici un exemple assez caractéristique tiré de cette sorte d'air des diamants dont je viens de parler :



Si je me sers du mot *air*, ce n'est pas que je veuille donner à entendre par là que j'assimile en aucune façon les phrases mélodiques de Dukas, toujours expressives et distinguées, aux *airs* insipides ou vulgaires d'*Ariane* ou de *Louise* — mais que le chant d'*Ariane* et *Barbe-Bleue* diffère complètement de la déclamation de *Pelléas*. Dukas sur ce point comme sur tant d'autres revient à la tradition classique, mais le chant qu'il crée est bien original et tout l'honneur n'en revient qu'à lui seul.

Il me reste à dire un mot des chœurs qui jouent un très grand rôle dans la partition. La difficulté que P. Dukas avait à résoudre pouvait sembler insurmontable : faire parler et dialoguer une foule invisible. Les voix des solistes ne pouvaient suffire à donner l'impression d'un peuple en révolte grondant

autour du château enchanté, et d'autre part il fallait faire ressortir les différentes phrases du dialogue. Voici comment Dukas a résolu ce problème : Les chœurs groupés dans le fond du théâtre, derrière les décors, font entendre une sourde rumeur sur laquelle se détache la voix des solistes dissimulés dans les coulisses très près de la scène, tandis que l'orchestre suit son cours. Je crois qu'il était impossible de trouver une solution plus simple et plus originale. Ces parties de chœurs peuvent s'analyser comme étant des pédales d'octave, de quarte, de quinte, etc. autour desquelles se meuvent librement les voix des solites et les parties d'orchestre. Il en résulte des combinaisons harmoniques assez curieuses.

Si j'avais maintenant à dire quelles scènes je préfère, je serais, je l'avoue, bien embarrassé, car je connais peu d'œuvres qui se soutiennent aussi parfaitement de la première note à la dernière ; toutefois, l'éblouissante chute des pierreries au premier acte, la lumineuse symphonie qui éclate au sortir des souterrains et semble tissée de soleil, de ciel bleu, d'effluves printannières et du murmure de la mer, enfin tout le dernier acte m'ont particulièrement enthousiasmé.

Je m'aperçois que mon étude a pris le ton d'un panégyrique ; j'en demande pardon au lecteur. Que celui qui entendra *Ariane* et *Barbe-Bleue* sans être ému, ni captivé, me jette la première pierre.

HENRY DE BUSNE.





LA MUSIQUE RUSTIQUE ARMÉNIENNE

L'AUTEUR DE LA CHANSON POPULAIRE.

Demandez au paysan Arménien le nom de l'endroit où telle chanson a pris naissance ; qu'il le sache ou non, il vous nomme un village. Demandez le nom de celui qui l'a composée ; il désigne le chanteur en vogue de ce village ; quand vous vous adressez à celui-ci, il donne un autre nom ou hausse les épaules. Le nom de l'auteur est connu dans les chansons qui ont pour sujet l'histoire d'un homme déchiré par une hyène, ou noyé dans la mer, ou étouffé par la bourrasque, ou assassiné, ou dont la fille a été enlevée, etc. De pareilles chansons sont composées par les *goussans* (les poètes-chanteurs) ordinaires, errants et incultes ; après avoir narré l'évènement, ils mentionnent leur nom dans le dernier couplet. Mais lorsque avec le temps la chanson vieillit, on oublie le nom ou on le confond avec celui d'un autre chanteur, car c'est la chanson elle-même qui intéresse le paysan et non point son auteur ; l'auteur, c'est lui aujourd'hui, demain ce sera un autre. La faculté de la composition est pour lui un don naturel ; tous les paysans savent, tant bien que mal, composer et chanter des chansons. Ils apprennent l'art de la composition au sein de la nature, qui est leur école infaillible.

Les Arméniens des villes appellent rustiques, villageois, les chants populaires, et ils ont raison, car c'est le paysan que crée la chanson, qui compose l'air ; dans la composition d'une chanson, chaque paysan a sa part.

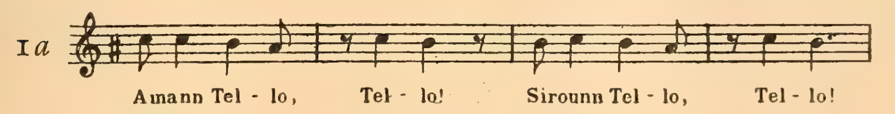
COMMENT LE PEUPLE COMPOSE DES CHANSONS

L'année dernière j'étais allé en villégiature au monastère de Haridj (dans le Chirak, à 28 verstes d'Alexandropol, sur l'Aragatz). C'était lors des fêtes de la Transfiguration ; des pélerins en foule étaient arrivés. Les jeunes paysannes, les nouvelles mariées et les garçons dansent, improvisent des chansons et chantent, comme il est de coutume aux pélerinages. J'étais déjà sur le toit dallé du bâtiment, crayon et papier à la main, et j'attendais l'arrivée des chanteuses. Cette fois, je devais y assister dès le commencement, ce qui ne m'avait pas été possible jusque là, car on commence la danse en pleine nuit et lorsque j'arrivais le matin, je n'entendais que des chansons déjà composées. J'ai vu et senti alors combien je m'étais trompé.

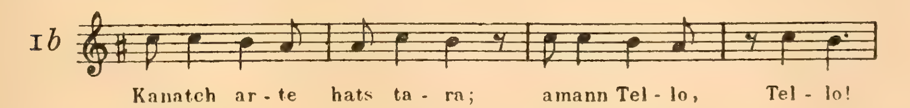
Tout d'abord, quatre personnes s'avancèrent et formèrent la ronde. Elles firent quelques tours, en silence, à pas symétriques, vers la droite, comme il est d'usage au début de la danse. La meilleure chanteuse du groupe se mit à chanter le refrain suivant :

« Amann Tello, Tello !
Sirounn Tello, Tello ! »

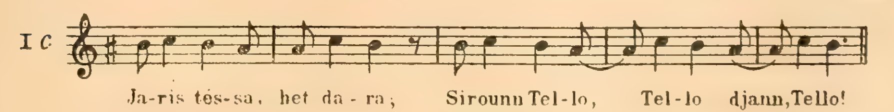
« Pitié, Tello, Tello ! Charmante Tello, Tello ! » sur l'air que voici :



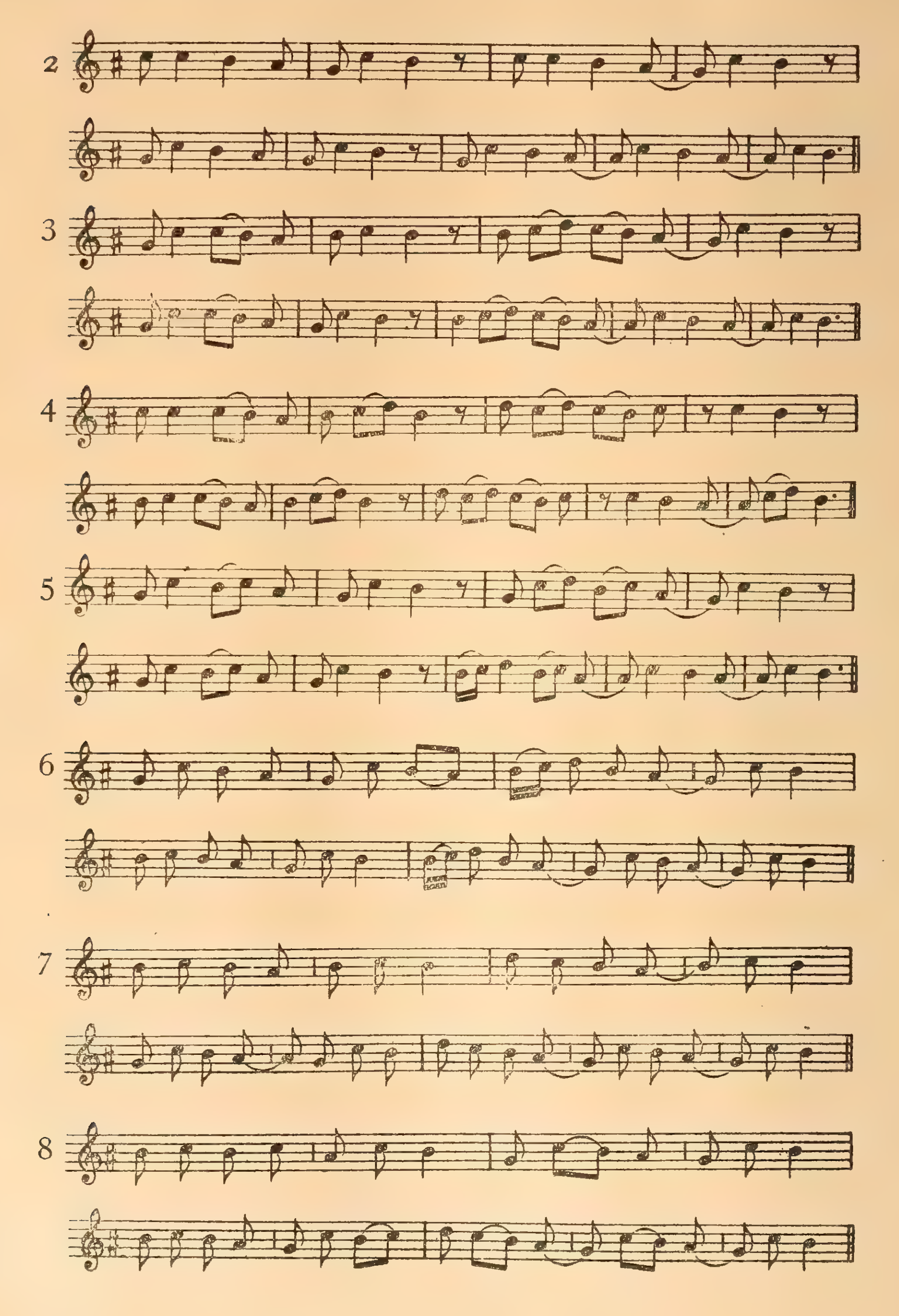
Le chœur le répéta identiquement, et la coryphée chanta la première partie de la chanson et le premier vers du refrain :



le chœur le répéta ; la coryphée chanta la deuxième partie de la chanson et le deuxième vers du refrain, avec une petite addition :



Sous l'effet de l'animation, l'air se développa peu à peu, se modifia de la façon suivante :

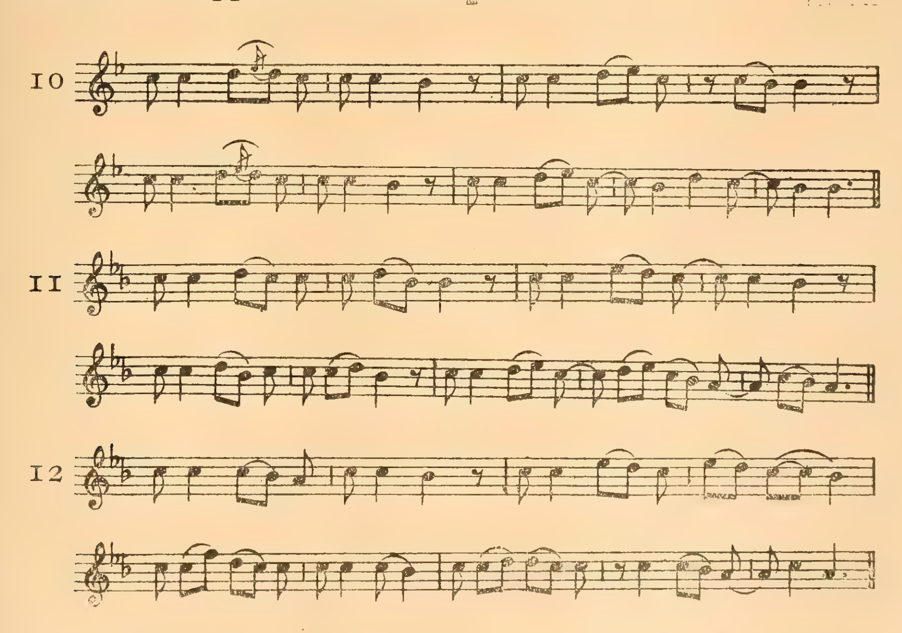


Aux 6me, 7me et 8me formes la mesure changea, car le mouvement de la danse s'était accéléré. Au moment où la 8me forme était chantée, un deuxième groupe entra dans la danse, au cours même du chant. Une nouvelle coryphée passa à la tête de la danse. Se font coryphées les jeunes filles ou les garçons doués d'une belle voix et connus pour leur talent de chanter ; quand un de ces coryphées s'avance, le précédent lui cède la place et se tient à sa gauche.

La seconde coryphée changea d'air, et chanta, plus haut d'un degré, la première partie :



L'air se développa de la manière suivante :



Ici entrèrent dans la danse quelques autres jeunes filles et femmes mariées ; la coryphée fut encore remplacée. La nouvelle chanta, plus haut :



et l'air, dans le cours de la danse, prit cette forme :



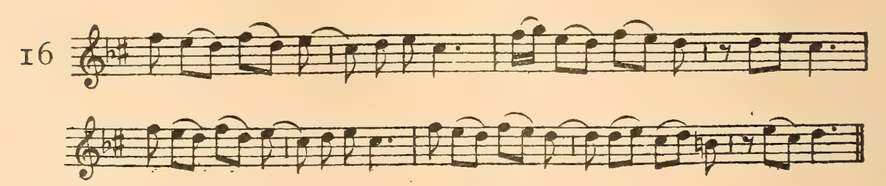
Tout à coup elles se mirent à appeler une jeune fille qui regardait debout à distance ; on l'amena et on en fit la coryphée. La danse fut un moment interrompue, jusqu'à ce que cette jeune fille fût entrée. Elle était la meilleure chanteuse et danseuse du village.

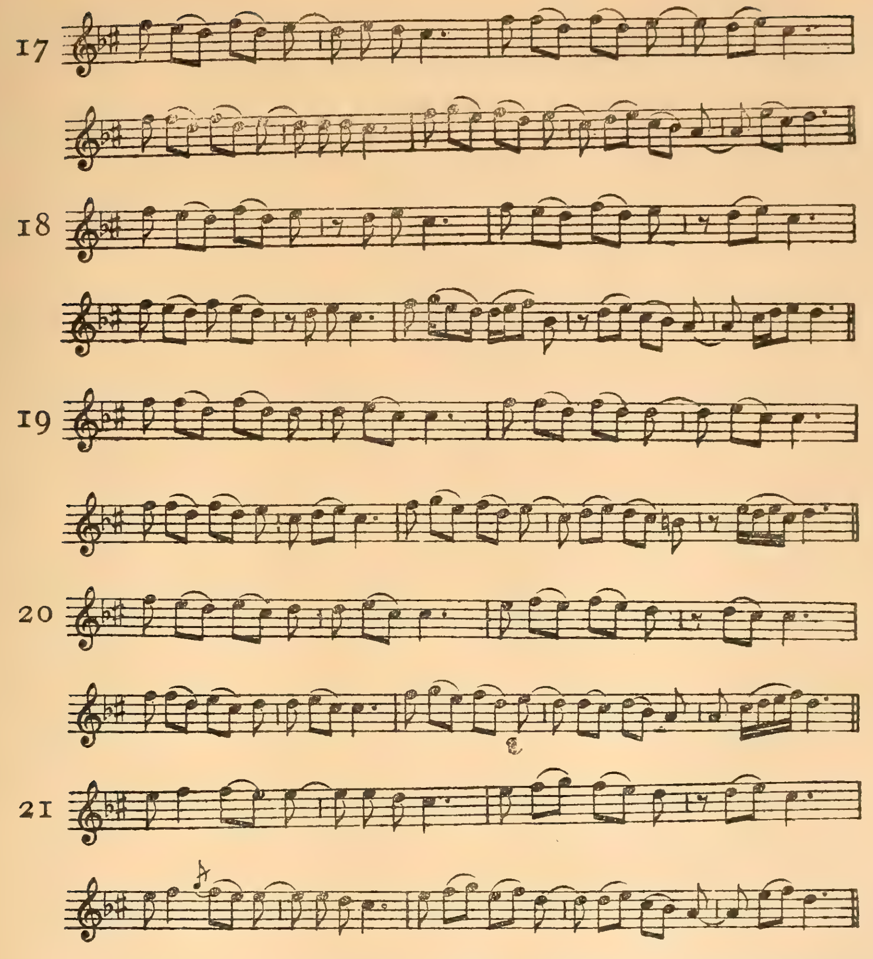
Suivant l'usage, elle fit bien des manières pour accepter l'invitation, tout en brûlant, au fond, du désir de chanter et de danser.

La danse atteignit à sa plus grande animation. La coryphée, de sa belle voix, modula l'air en donnant au chant une nouvelle vigueur :



L'air subit les modifications suivantes, dont chacune à sa sa beauté spéciale.





Les chansons suivantes furent formées sous l'influence du motif principal de cette chanson. Mais à mesure que l'air changeait, les chansons s'en écartaient. On pouvait facilement remarquer que la mesure de la plupart des chansons chantées ce jour-là, était le trochée : – ⌣, l'ïambe ⌣ –, ou un mélange des deux : – ⌣ ⌣ – et ⌣ – – – ⌣.

Ce jour là, j'ai noté trente-quatre nouvelles chansons. Cela suffit pour montrer de quelle manière naissent les chansons rustiques, et comment, au même moment, elles se multiplient et se développent.

La danse prit fin. Sur ma demande, les jeunes filles ont chanté la première chanson, mais sur l'air de la dernière cory-

phée. Lorsque j'ai voulu leur rappeler la manière dont les coryphées précédentes chantaient, elles n'attachèrent aucune importance à la question de création personnelle, puisque la première chanteuse du village, grâce à sa voix souple et à ses dons naturels, avait donné à leurs balbutiements une expression artistique et complète ; elles objectèrent : « Ce que nous chantions n'était pas bien ». Elles s'étonnaient même de voir un « Vardapet (1) chanteur » s'intéresser à des choses futiles. Une chanson, on la chante, et puis c'est tout ; à quoi bon s'occuper de savoir qui l'a chantée, où, quand et comment ?

Au village, tous savent chanter, tant bien que mal, car ils prennent part au chant et à la création des chansons. Mais personne ne sait qui a « noué » la chanson, car tous ensemble la composent. Personne ne sait où il l'a lui-même composée, car on peut partout composer des chansons. Personne ne sait comment il l'a composée, car la création des chants est une faculté spontanée. Personne ne sait quand il a inventé une chanson, car chaque minute entraîne avec elle une disposition nouvelle. L'un fournit l'occasion, l'autre la formule, et à l'instant, sous l'impression momentanée, la parole et la mélodie, la poésie et la musique, s'élancent simultanément du cœur et de l'esprit du peuple, d'une façon tout instinctive, sans aucune préparation. Celui d'entre eux qui est homme de goût, met au point la chanson, lui donne le cachet local, y fait resplendir, en vives couleurs, le véritable esprit du paysan. Une fois qu'une chanson est toute faite et prête à être chantée, ils ne savent pas eux-même par qui elle a été créée, quand, où et comment elle a pris naissance.



CREATION INDIVIDUELLE DES CHANSONS.

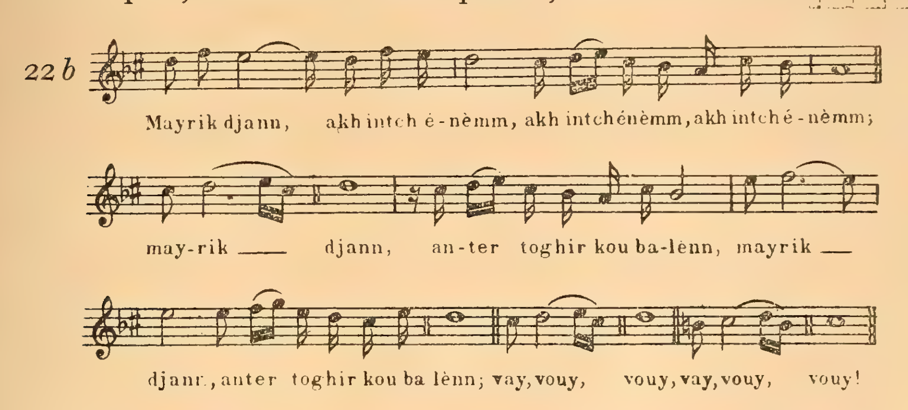
Un autre jour, dans la même année, j'ai entendu un chant poignant s'élever d'une rue attenante au couvent de Haridj. Aussitôt je suis monté sur le toit. En face, sur le toit de sa maison, une jeune fille assise, roule des boulettes de bouse (2) et chante :

(1) Docteur.

(2) Dans les villages d'Arménie on emploie comme combustible la bouse de vache séchée.



A peine avait-elle lancé la dernière syllabe, arriva une deuxième jeune fille, et elles se mirent à causer. Quelques instants après, la nouvelle venue partit ; l'autre continua :



Tout à coup, une vieille femme, en colère, cria à la jeune fille de descendre. Celle-ci rentra immédiatement.

J'ai longtemps tendu l'oreille, mais je n'ai plus entendu chanter.

Le texte de la chanson révèle l'état d'âme de la jeune fille L'adolescente au service d'autrui pour un morceau de pain. songe, en travaillant, à sa mère qu'elle avait perdue, comme, on me l'a dit, dès son jeune âge ; elle se rend compte de l'amertume du sort de l'orpheline, et, d'un mouvement spontané, elle exprime sa douleur en chantant une chanson désordonnée, image de son âme.

Si d'autres jeunes filles, orphelines comme elle, avaient entendu ce chant, il aurait assurément exprimé le fond de leur cœur, elles auraient pris part, selon la mesure de leur douleur, à cette tristesse et à son expression musicale.

Au bout de quelque temps, ce chant serait oublié ou il n'en resterait qu'un vague souvenir. Car pour le paysan, la

création des chants est un acte aussi ordinaire et naturel que l'est pour nous la conversation journalière. Si nous ne notons pas ce qu'on dit aujourd'hui, ou bien si nous ne prenons pas soin de le retenir dans notre esprit, nous ne nous en souviendrons pas ensuite, ou tout au plus, il n'en demeure que les grandes lignes.

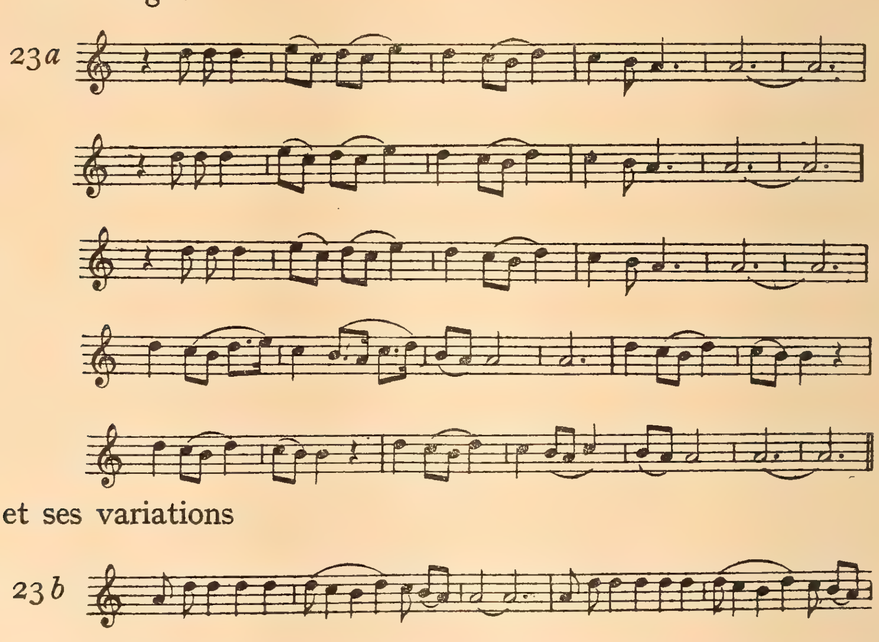


VARIATION DES AIRS.

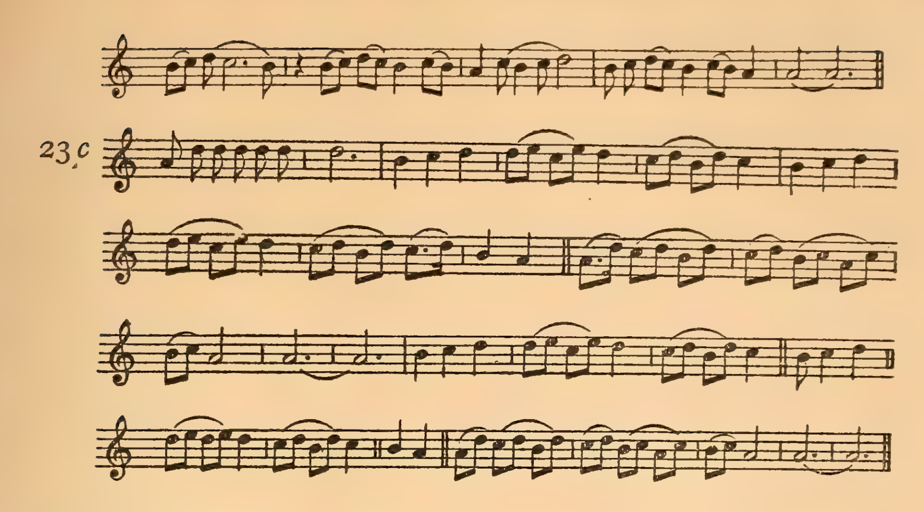
Les airs populaires arméniens comportent cinq sortes de variation : de *dimension*, de *mesure*, de *diapason*, d'*air* et d'*ornement*.

La variation de dimension se divise en trois groupes : longue et brève, complète et incomplète, simple et complexe.

La longue



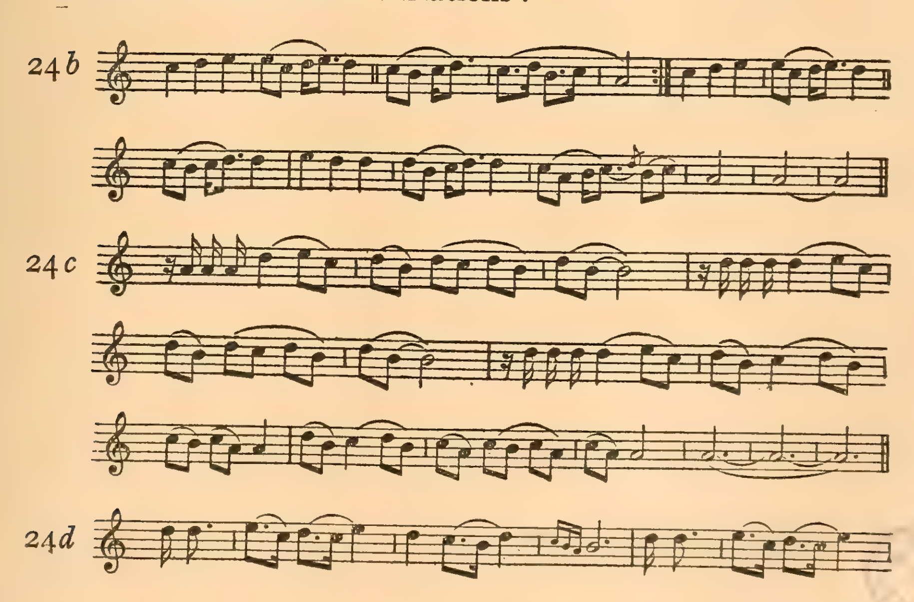
et ses variations



diminuent de dimension, lorsque le refrain est rejeté :



et forment de nouvelles variations :

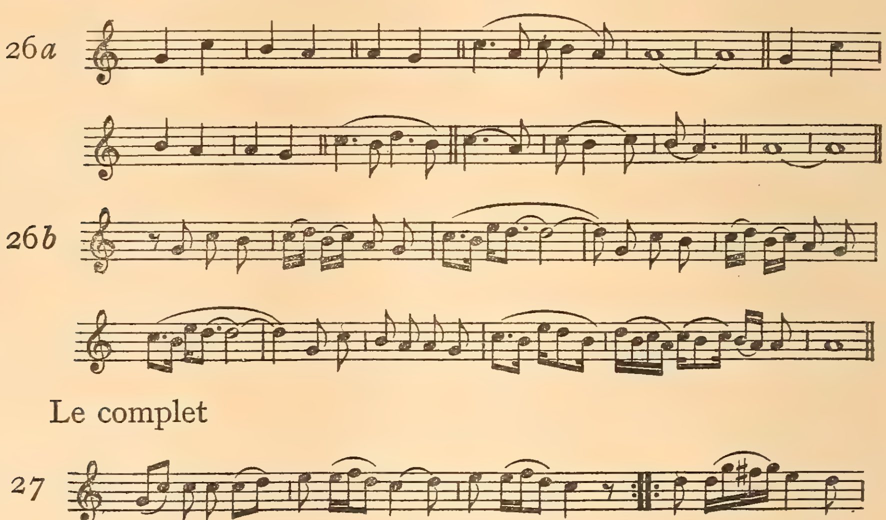




La brève



augmente de dimension, lorsqu'il s'y ajoute un nouveau fragment ou un refrain, qui prend naissance des figures caractéristiques de l'air :



Le complet



devient incomplet, lorsque tombe une des deux phrases musicales indispensables :



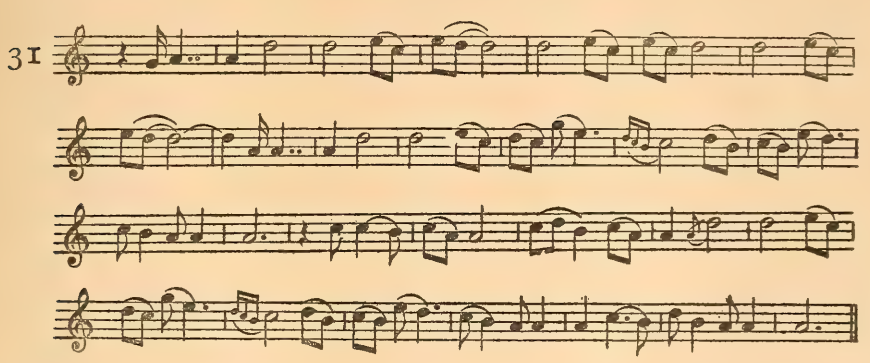
L'incomplet



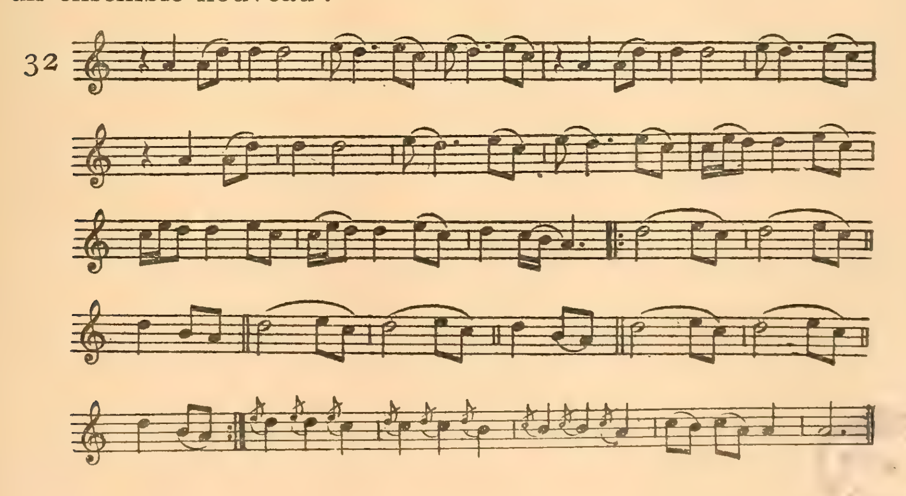
est complété par le chanteur doué :



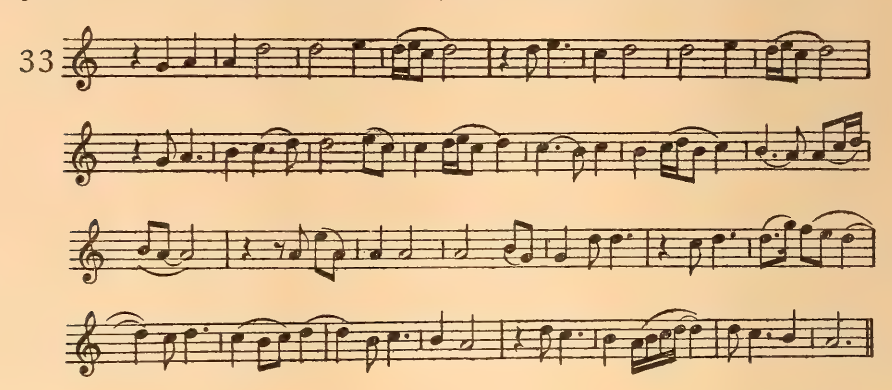
Le simple



devient complexe, lorsque des refrains similaires ou dissemblables, avec des ornements divers, enrichissent l'air et forment un ensemble nouveau :

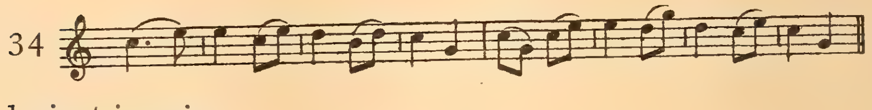


Ici, la répétition variée de petites phrases ayant un sens analogue donne une expression séduisante et fine aux figures musicales, notamment aux figures lyriques. Quant aux refrains ayant une formation différente, ils rafraîchissent l'air.

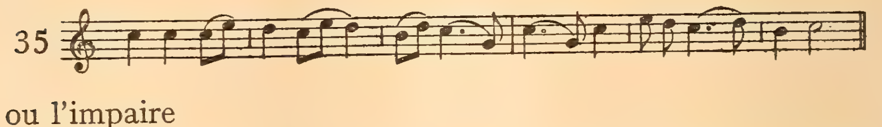


La variation de *mesure* se divise en deux groupes : mesure simple et mesure complexe.

Simple, lorsque la mesure paire



devient impaire :



ou l'impaire



devient paire :



La mesure complexe



devient simple impaire :



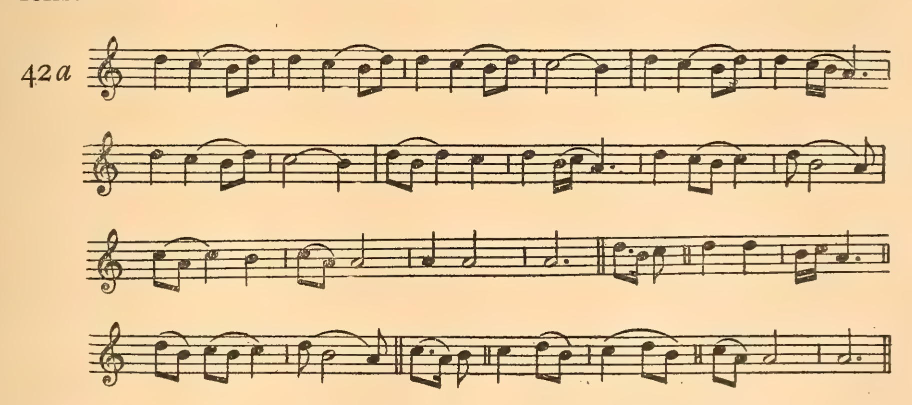
ou simple paire



La mesure complexe est régulière, lorsque la simple



prend une forme complexe symétrique et uniforme, partiellement :



ou entièrement :



De même, lorsqu'une mesure complexe régulière



redevient complexe, mais régulière d'une manière différente :



La variation irrégulière se produit, lorsque dans l'ordre régulier de la mesure.



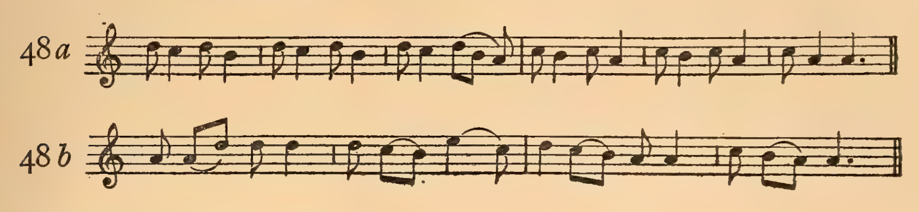
s'introduit une interruption asymétrique :



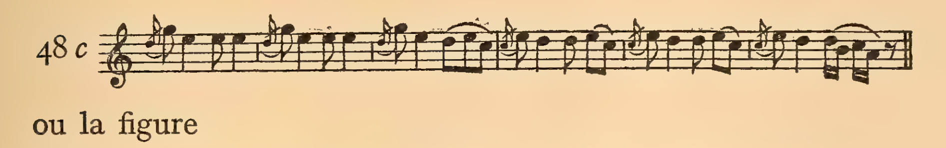
La variation du *diapason* se produit lorsque monte le son accentué de l'air, dans tout le cours de la chanson :



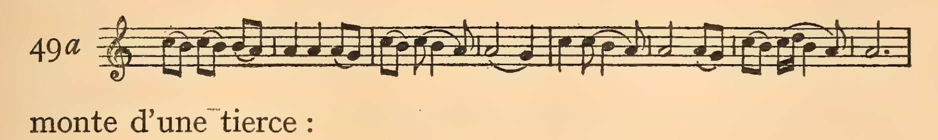
ou, comme à l'ordinaire, seulement dans la première phrase musicale. Les figures :



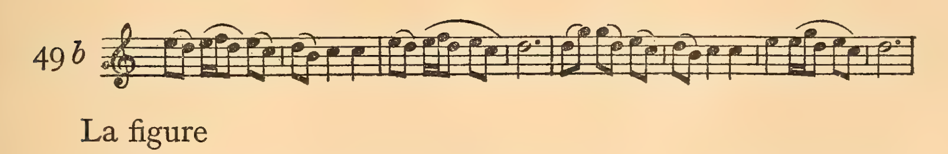
montent d'une seconde :



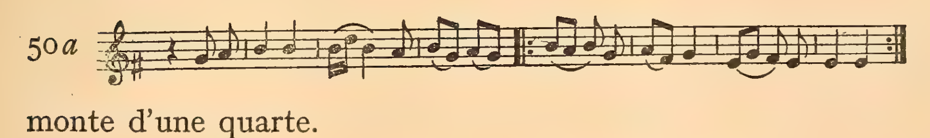
ou la figure



monte d'une tierce :



La figure



monte d'une quarte.



La variation de l'air se produit, lorsque les tons et les demi-tons de la gamme changent de position, partiellement :





qui devient :

51 *b*



ou entièrement

52 *a*



qui devient :

52 *b*



La variation d'*ornement* comporte de nombreuses modifications. Par exemple : 50 a, 50 c etc.

Les variations croissent et se développent dans la bouche du paysan, tout comme les contes. Une chanson, quand vous l'entendez d'une deuxième personne, est déjà modifiée. Chacun y met son cachet personnel, puis la passe à un autre, et la chanson subit ainsi constamment des changements nouveaux. Lorsqu'une nouvelle chanson paraît et attire l'attention, elle devient rapidement populaire et fait oublier l'ancienne.

GENRES DU CHANT RUSTIQUE.

La musique rustique arménienne comprend des soli et des chants choraux.

Le solo est chanté par un homme ou par deux. Dans le premier cas, un seul homme chante une chanson en entier ou partiellement.

Deux personnes chantent en solo les divers couplets de la même chanson, tour à tour, par alternance, sur le même air ou sur un air différent.

Cette manière est d'usage ordinairement dans les chansons satiriques, amoureuses et toutes celles qui par un chant alterné reproduisent les répliques de personnes se querellant, ou bien exprimant l'amour dont elles brûlent, etc.

Le chant choral a trois formes : simple, complexe et mixte.

La forme simple se produit lorsqu'un groupe chante seul la chanson d'un bout à l'autre.

La forme complexe se produit lorsque deux personnes, deux groupes, ou une personne et un groupe chantent sur le même air, mais en s'unissant par anneaux ou par nœuds, de la manière suivante : l'un commence le chant et achève la première phrase musicale ; l'autre la répète ; mais au dernier pied rimé le premier chanteur s'unit au second jusqu'à la fin de la phrase, puis chante seul la deuxième phrase ; au dernier pied rimé de celle-ci, l'autre chanteur s'unit au premier et répète la deuxième phrase en entier ; au dernier pied rimé, le premier chanteur s'unit encore au second, et ainsi anneau par anneau, ils forment une chaîne d'un bout à l'autre de la chanson

Parfois à un chœur s'unit un chœur d'un autre village, et, chacun gardant son indépendance, ils rivalisent entre eux en se donnant la réplique.

Dans ce cas, en même temps que chaque chœur chante de la manière susdite, les groupes du chœur alternent entre eux et forment la chaîne.

Les formes complexes sont plutôt propres aux chansons de danse.

La forme mixte se produit quand le solo et le chant choral se succèdent sans alternance régulière. On chante de cette façon les chansons de charrue et les chansons qui accompagnent le battage du blé.

TRACES DE POLYPHONIE.

Bien que la musique populaire arménienne ingore la polyphonie, il y a souvent des cas qui révèlent des vestiges de chant à deux voix.

Quand le premier chanteur commence le chant si haut que l'étendue des voix moyennes est dépassée, ou si bas que les voix élevées ne peuvent chanter à l'unisson, ceux qui se trouvent exclus ainsi conduisent leur voix de manière à ce que leur chant forme un accompagnement harmonique à celui du premier.

53 *a*



Notons les deux airs l'un sous l'autre, nous obtenons encore un chant à deux voix.

53 *b*



Le R. P. Komitas.

Traduit par A. Tchobanian.



LE MOIS

MUSIQUE NOUVELLE

Le dernier concert de la Société Nationale, qui était, selon l'usage, le concert d'orchestre, nous a rendu un délicat compositeur qui depuis trop longtemps se laissait oublier. M. Raymond Bonheur, comme Déodat de Séverac et comme Francis Jammes dont il illustrait jadis huit poèmes, appartient à la lignée des « rustiques », et je me plais à rêver pour lui une existence paisible en quelque vieille maison bien ombragée, qui ouvre d'un côté sur une rue pavée et solitaire, de l'autre sur un jardin fleuri de roses, ou peut-être sur l'immensité des champs. Sans doute il peut avoir pour voisin M. Jules Renard, que Maurice Ravel venait surprendre l'autre jour. Mais ceux-là ne sont pas des rustiques véritables ; ce sont des curieux venus là pour exercer, sur de nouveaux objets, leur sagacité pénétrante, et leur ironie attendrie. Ils ne sont pas « du pays », ils ignorent les expressions locales, la généalogie des familles, et les lieux-dits du territoire. Quoi qu'ils fassent, et en raison même de leurs pipes et de leurs vareuses, ils restent, pour les braves gens qui les entourent, des « Messieurs » ; des Messieurs très aimables d'ailleurs, pas fiers, et qui semblent se plaire beaucoup à la campagne ; mais il y a, malgré tout, dans l'intérêt qu'ils témoignent aux êtres et aux choses, un rien de protection, un soupçon de supériorité bienveillante qu'ils ne sentent peut-être pas eux-

mêmes, mais qu'on sent très finement autour d'eux. Ils sont venus un jour ; ils partiront peut-être ; ils ne tiennent pas au sol même ; ils n'y ont pas puisé, par de lointaines racines, le suc des traditions et la saveur du terroir : un rien leur fait une âme différente, mais ce rien suffit à les isoler. Ceux dont je veux parler sont au contraire, — et ceci en dépit de tous les accidents de leur vie — de vrais enfants de la terre ; ils n'ont pas, devant les arbres, les fleurs, les eaux, les nuages, les insectes, les oiseaux qui volent et ceux des basses-cours, les animaux sauvages ou domestiques, de ces étonnements amusés et apitoyés tout à la fois ; ils ne découvrent pas la nature : elle leur est, de tout temps, connue, intime et familière ; ils ne jouent pas avec les aspects variés des choses, ils en sont eux-mêmes l'image et leur âme est pareille, en vérité, à l'ombre qui descend sur le coteau, aux vapeurs blanches de l'étang, ou à la silencieuse prière de l'église habillée de feuilles. Ainsi veut naître, dans la poésie comme dans la musique, une pastorale réelle, qui répudie les mignardises du genre ancien, et nous donne, en ses tableaux sincères, l'émotion profonde et vraiment filiale que la nature n'accorde qu'à ses enfants. Je dis que cette pastorale veut naître, et non pas qu'elle est née ; de grandes difficultés s'opposent en effet à son achèvement, dont la plus grave est que le sentiment nuit parfois à la forme : aucun de ceux que j'ai nommés, ni D. de Séverac, ni même Francis Jammes, n'est exempt, jusqu'à ce jour, de faiblesses ; uniquement absorbés en leur contemplation rêveuse, ils n'ont pas toujours le courage de se relire, de se placer hors de leur ouvrage afin d'en apprécier les proportions et les contours. Ames élégiaques et douces, ils se laissent, un peu facilement parfois, entraîner au fil de leurs pensées ; et ainsi subsiste, en plus d'une de leurs pages, quelque incertitude de style. Il en allait de même, jusqu'à ce jour, pour M. Raymond Bonheur, mais sa dernière œuvre marque un très grand progrès. Ce *Crépuscule provincial* est traité d'une manière précise et vraiment personnelle où n'atteignent ni les *Huit poèmes*, ni le *Polyphème*. C'est le soir qui tombe sur une ville grise où les maisons ne se ressemblent pas, et où les bruits s'isolent dans le silence ; des propos sur le pas des portes, des pas qui sonnent, une fontaine qui chante, les arbres de la promenade qui s'endorment, la retraite qui passe, de légers bruits encore, quelque chose qui se cache et se blottit derrière une porte lourde,



HURÉ.

le sommeil muet et sans rêve ; et, par dessus tout cela, un ciel mélancolique qui veille : enfin tout ce qui tient, en la vie provinciale, de séculaire monotonie, de léger ridicule, mais aussi d'originalité, de caractère et de couleur ; d'ennui langoureux, de paresse alanguie, de bavardage indéfini, de rêve inconscient et de poésie éparse. Tout cela marqué en quelques mélodies courtes et nettes, très expressives, et que dessine un orchestre délicat, un peu disjoint peut-être; mais combien cela est préférable aux lourds empâtements dont on abuse depuis Wagner : ces sonorités fines, menues, qui s'entrecroisent sans se confondre, donnent l'idée d'une de ces minutieuses et charmantes gravures sur bois, où la plus imperceptible ligne garde un accent personnel. Et sans doute le tableau manque d'une certaine ampleur, et d'une certaine perspective : malgré l'adresse de l'artiste, tout vient, à peu de chose près, sur le même plan. Mais chaque détail est si joli, si finement senti, si délicatement tracé,

ENESCO.

si vrai enfin, qu'une impression d'ensemble se dégage sans effort de tout ce pittoresque accumulé ; et cette impression est d'une fraîcheur piquante et délicieuse. Comme récemment Maurice Ravel, je crois que Raymond Bonheur a trouvé sa voie.

Les autres œuvres de jeunes auteurs qu'on nous a présentées à ce même concert présentent parfois de l'intérêt, mais aucune ne montre une vraie maîtrise, une sûre conscience de soi. M. P. le Flem a un sentiment juste de la couleur orchestrale, sans rien de personnel encore ; mais ce mérite suffit pour que je m'abstienne de toute mauvaise plaisanterie sur cet « *Andante de la symphonie en* la » que le programme nous présentait sous son nom, alors qu'on attendait plutôt celui de Beethoven. M. Gustave Samazeuilh est certainement un musicien bien doué, mais les deux mélodies, anciennes d'ailleurs, qu'il orchestra pour la circonstance, sont encore indécises de contour et de sentiment ; un certain éclectisme, qui admire, admet et imite diverses formes de beauté, me paraît le défaut particulier de M. Samazeuilh ; défaut très honorable d'ailleurs, puisqu'il signifie largeur de goût, et qui déjà s'amende en des œuvres plus récentes. M. Albert Groz a écrit sur l'admirable *Cantique des Créatures* de saint François d'Assise (traduit par Anatole France) une musique qui me paraît sérieuse, grave, digne, soutenue, et d'une bonne écriture vocale, chose assez rare aujourd'hui. Pourquoi faut-il que M. Bischoff, dont la voix est celle d'un mauvais chantre de village, ait desservi l'œuvre à ce point? J'attends l'épreuve de la lecture pour mieux pouvoir apprécier ce nouvel effort d'un musicien dont l'intelligence et le goût, dès aujourd'hui, ne sauraient être mis en doute.

L'épisode comique a été fourni par M. Jean Huré, dont le *Concerto* de violon s'accompagnait, sur le programme, de ces lignes solennellement vengeresses : « Ce concerto, conçu à la fin de l'année 1901 et écrit en 1902, était destiné à un virtuose étranger qui le trouva trop symphonique, et ne le joua pas à cause de cela ». Il y a, on le voit, des virtuoses fort polis. Et il y a des ouvrages qui se flattent d'être symphoniques, lorsqu'ils éclatent de trivialités d'orphéon. Livide et lugubre, M. Enesco joua sans enthousiasme et presque sans sonorité des pages indignes de lui.

C'est à dessein que je n'ai pas parlé encore du nouveau



D'INDY.

poème symphonique de Vincent d'Indy, *Souvenirs*, exécuté à ce même concert. C'est là une œuvre qui n'a rien de commun avec les précédentes et ne doit pas être jugée à la même mesure, puisqu'elle a pour auteur un maître en pleine possession de sa gloire. C'est une page d'impressions, mais d'impressions tout intérieures, où l'amour se mêle au regret, me semble-t-il, de très poignante manière. Musique austère, hautement morale, et d'un idéalisme obstiné qui commande le respect. Ce fut, comme bien l'on pense, un fervent succès, et le maître, qui dirigeait lui-même, dut revenir, à plusieurs reprises, s'incliner devant le public enthousiasmé.



HURÉ.

L'Opéra-Comique a cru nécessaire de nous donner, en attendant *Ariane et Barbe-Bleue*, deux nouveautés encore. Que dire de *Circé*, des frères Hillemacher ? Bien rarement on avait entendu musique aussi laborieusement insignifiante. Le poème rimé par M. Edouard Haraucourt imposait d'ailleurs une tâche bien ingrate aux fraternels efforts :

J'étais tout jeune et tout petit
Quand le Roi des Peuples partit
Pour combattre les Priamides ;
Je partis : voilà depuis quand
J'ai vécu sans quitter le camp
Des princes aux belles cnémides.

Par quel miracle des vers aussi peu harmonieux, aussi vides d'émotion, aussi mal cadencés, pourraient-ils porter un chant je ne dis pas expressif, mais simplement musical ? Tout le reste est à l'avenant : c'est de la



C Leandre
20 avril
1907

MAUS.

« littérature », dans le plus triste sens du mot, c'est-à-dire un jeu de rimes, et rien de plus. Pas une ombre de sentiment ni de caractère en cet insipide délayage de la légende d'Ulysse ; et malgré les titres symboliques dont se pare, comme d'une enseigne, chacun des trois actes (*l'emprise de la chair, — la chair et l'idée, — le triomphe de l'idée)*, malgré la transformation du personnage d'Elpénor qui se tue par désespoir d'amour au lieu de se laisser naïvement choir du toit comme dans l'*Odyssée*, malgré la matérialisation des incertitudes d'Ulysse traduites à nos yeux en des visions successives de Pénélope et de Circé, rien ne réussit à nous tirer du morne ennui ; tous les accents sont faux, tous les traits sont affectés, tous les mots sont des mots d'auteur, et tant de mensonges entassés font un air irrespirable où l'on agonise de dégoût : car on ne rencontre même pas ici ces élégances frelatées, mais parfois divertissantes, dont se réjouit, en ses poèmes, M. Catulle Mendès. La musique appelée à orner tant de paroles inutiles était condamnée d'avance. Les frères Hillemacher ont eu à se partager, jusqu'à l'heure présente, plus d'insuccès que de gloire ; ce n'est pas *Circé* qui rompra cet enchantement. Leur musique est, avec la poésie de M. Haraucourt, dans le plus étroit et le plus déplorable rapport. L'inspiration lui est du tout étrangère, elle ne connaît que le travail ; ni la mélodie, ni l'harmonie, ni l'orchestre ne trahissent jamais le moindre sentiment personnel ; et l'on croit lire quelque chose comme le corrigé d'une longue, d'une interminable cantate de concours, écrite, pour l'édification des candidats futurs, par deux anciens prix de Rome.

Le spectacle commençait par la légende du *Point d'Argentan* où M. Fourdrain déchaîna toutes les puissances de l'orchestre pour nous conter comment un secret de broderie fut retrouvé par l'intervention de la Sainte-Vierge ; et nous eûmes, sur la scène, toute une descente d'anges aux ailes blanches et aux figures fardées, tandis que le motif du point d'Argentan sonnait aux cuivres. Quelques passages, d'un tour plus aisé et plus simple, montrent que M. Fourdrain eût fait, il y a cinquante ans, un agréable opéra-comique. Quant aux raisons qui ont déterminé le choix de ces deux œuvres, je les ignore profondément. Peut-être M. Carré a-t-il voulu nous donner un nouveau témoignage de son infatigable activité ? Nous l'aurions bien volontiers dispensé de cette preuve. LOUIS LALOY.

Que dire du quatuor nébuleux de Mlle Corbin, exécuté par le *Quatuor Parent* ? Nous connaissions de l'auteur une sonate piano et violon, des pièces pour piano, des *lieder* : son quatuor très ambitieux, paraît meilleur, sans répondre encore à notre goût d'eurythmie ; flottant de tonalités et de rythmes, son chromatisme intermédiaire et neutre hésite entre le *franckisme* et le *debussysme,* en nous suggérant les dangers de cette route nocturne où l'étoile des mages ne brille pas toujours...

Raymond Bouyer.



MUSIQUE RUSSE

Ayant tâché de dire avec une sommaire exactitude quelle fut la pensée des créateurs de la musique russe, quel fut leur succès aussi, et quelle curiosité mêlée d'inquiétude nous donnent aujourd'hui les hésitations de leurs épigones, je laissai parler les œuvres elles-mêmes, que signaient les noms inégalement illustres de Borodine, Moussorgski, Balakiref, Rimski-Korsakof, Arenski, Antipof, Rakhmaninof et quelques autres, et que devaient interpréter M. Stéphane Austin, chanteur délicat, et M. Maurice Dumesnil, pianiste. Je disparus donc dans les profondeurs fraîches de la salle Berlioz, qui ressemblent, avec leurs parois blanches et nettes où poussent, comme des champignons, les lampes à incandescence, aux soutes d'un navire de guerre chargé de pianos en guise d'explosifs. Puis je remontai dans la salle attentive, avec la douce joie d'être redevenu auditeur, qu'ont ressentie comme moi tous ceux qui ont terminé leur discours, leur tirade ou leur morceau. Un beau vieillard était assis juste derrière moi, et parlait à mi-voix, en russe, avec l'insouciance d'un homme sûr de n'être pas compris de ses voisins ; comme il portait assez fièrement en arrière une tête bien taillée, ratissée et soignée, d'où s'échappait un flot lisse de barbe grise fendu seulement d'une ligne mince à l'endroit de la bouche, je prêtai l'oreille, nourrissant peut-être au fond de mon cœur l'espoir inavoué d'avoir été écouté de ce seigneur étranger. Et il disait : « Un franc imbécile, et rien de plus ! *(Priamo dourak, i bol'che nitchévo)*. Il ne connaît rien à la musique russe, il ne comprend rien. Le diable l'emporte avec ses Borodine et ses Balakiref ! Qu'est-ce que cela ? Rien, rien, rien ! Et il n'a rien dit de Sérof, ni de Varlaamof ! Quel imbécile, ce Français ! » Sa voisine, qui acquiesçait sous un chapeau assez élégant, eut bien du mal à le faire taire. Mais, après quelques notes de la *Mer* de Borodine, l'indignation jaillissait de plus belle de la barbe entr'ouverte : « Ce chanteur ! il ne comprend rien à ce qu'il chante ! Rien de russe à tout cela ! L'accompagnateur est moins inepte, il com-

prend quelque chose. N'écoute que l'accompagnement, et tu sentiras passer un souffle de l'âme russe. Mais quels auteurs ! Et quel programme ! Imbéciles, imbéciles, ils ne savent rien, rien, rien ! Ils ne connaissent pas Sérof ! » Je dois à la vérité d'ajouter que la délicieuse scène de Borodine, *Au Couvent*, rudement plaquée au piano par les larges mains de M. Dumesnil, ne calma point cette colère. Tchaïkowski seul eut cette vertu, et sa *Doumka* amena cette réflexion : « Ici je reconnais un peu du parfum russe ». Mais quand M. Stéphane Austin eut chanté la charmante chanson de Moussorgski, *Aux champignons*, dont le style est si savoureusement populaire, je vis le vieux gentilhomme se lever d'une seule pièce, haut et raide en une correcte redingote, et, avant de partir, laisser tomber sur la salle entière ce mot unique et définitif : « *Gadost'* ! (Dégoutation !) ».

Louis Laloy.



MUSIQUE POPULAIRE

Le concert de chansons et danses populaires, donné par Mmes Marguerite et Chouchik Babaïan, fut une promenade délicieuse, riche de découvertes et de surprises, à travers l'Arménie, la Russie, la Grèce, et la France, — celle du passé lointain et celle qui chante encore aujourd'hui. M. Louis Laloy commença par évoquer les sites et les paysages que la musique allait animer tout à l'heure. Il nous parla avec émotion de ces pays d'Orient, pays de rêve où la beauté et la joie sont naturelles. Il nous dit ces danses russes tournoyantes et enivrantes, où passe comme un désir éperdu d'oublier et de s'anéantir ; les danses arméniennes, si naturelles, si souples, si vivantes, capables de traduire en attitudes et en gestes harmonieux les rythmes et les mouvements de l'âme : art admirable ignorant des conventions dont vit, ou plutôt meurt, l'orchestique européenne. Il nous parla aussi de notre doux pays de France, du charme de ses paysages, et de la Bretagne rêveuse, endormie d'un sommeil séculaire.

La mélodie arménienne est d'une tendresse indicible. Rien de plus simple et de plus raffiné à la fois que ces chants aux inflexions suaves, dont la mélodie et le rythme ont la grâce la plus libre qu'on puisse rêver.

Le chant d'émigré : «*Mon cœur est comme une maison en ruines*» est d'une puissance et d'une ampleur mélodique vraiment splendide. Il se déroule largement comme un grand fleuve et roule dans ses ondes la tristesse et la suprême mélancolie de ceux qui abandonnent la terre natale. La *Berceuse* est tendre comme un baiser de mère sur le front d'un enfant endormi et le chant d'amour : *Il marche, il brille mon bien-aimé*, éclate d'un amour naïf et passionné. Ceux-là seuls qui ont eu la joie d'entendre déjà Mlle Babaïan chanter ces mélodies, écloses dans son pays, pourront comprendre l'intensité de l'émotion que nous avons ressentie en écoutant sa voix souple et pure nuancer délicieusement ces chants admirables. Ces mélodies étaient

harmonisées avec une rare habileté et un goût exquis par le R. Père Komitas, c'est également lui qui avait transcrit pour le piano les danses arméniennes que nous fit entendre Mme Chouchik Babaïan : danses de gestes, danses plastiques, comme celles de l'Extrême-Orient, mais toutes proches de nous aussi, évocatrices des cortèges et des rondes qui tournent autour des vases antiques. Rythmes souples et variés, vivantes images des harmonies physiques ; mélodies qui tracent aux yeux les attitudes gracieuses et les formes sculpturales. Je ne sais ce que deviendrait la délicatesse de ces danses sous les doigts grossiers d'Occidentaux. Mme Chouchik Babaïan les a interprétées non seulement en artiste vraie, forte d'une technique irréprochable, mais avec une persuasive douceur d'émotion et un sentiment exquis de cet art de la danse dont les secrets sont presque perdus pour nous.

Les chansons russes n'ont ni cette adorable sérénité, ni cette grâce spontanée : elles portent un voile de mélancolie résignée, ou s'abandonnent au contraire à une joie folle et sauvage. Même dans les chansons de noces, qu'on attendrait souriantes, règne encore la tristesse : la jeune épousée pleure et gémit de quitter ses parents pour l'étranger inconnu. Les danses, nettement rythmées et martelées, commençent dans un mouvement assez modéré qui devient de plus en plus rapide et ne s'arrête qu'au moment où le danseur est à bout de souffle : aussi n'ont-elles pas de cadence finale. Elles traduisent une gesticulation forte et un délire de mouvement inconnu à tous les autres peuples de l'Europe.

J'aurais préféré entendre les mélodies grecques après les chants arméniens, dont elles sont bien plus voisines que des musiques de ces Scythes que l'ancienne Athènes estimait propres à faire des gardiens de la paix. Les trois mélodies que nous fit entendre Mlle Babaïan ont été recueillies par M. Pernot dans l'île de Chio, à l'aide du phonographe. C'est sur ce document scientifiquement exact que travailla M. Ravel à qui nous devons les délicieuses harmonies dont elles sont revêtues. Ces chants sont lumineux comme le ciel qui les fit éclore, harmonieux et purs comme les lignes d'un temple grec : la première, *Ya roumbi*, est spirituelle et fine, d'une grâce attique ; la deuxième est un chant d'amour mélancolique, et d'une extraordinaire intensité d'expression ; la dernière, *Tripatos*, est une chanson à

danser, alerte et fine, que l'accompagnement enveloppe d'un frisson de soleil. Cette mélodie a été spécialement harmonisée pour ce concert et n'est pas encore éditée.

Il fallut revenir en France : après la musique fluide, indéterminée, libre comme la source qui jaillit et le vent qui passe, la musique mesurée, régulière, raisonnable et modérée. J'ai beaucoup admiré l'art avec lequel Mme Chouchik Babaïan a mis en valeur la suite des branles tirés des recueils de Francisque et Besard, célèbres « luthistes » du XVII[e] siècle commençant: elle donna l'impression des sonorités fondues et mêlées du luth et rendit ainsi à cette musique sa grâce maniérée et quelque peu empesée et guindée. Les bourrées et montagnardes d'Auvergne et du Vivarais, tirées des recueils de V. d'Indy et de Lemaigre, sont des danses en sabots, comme les danses russes sont des danses bottées ; mais la poésie n'en est du tout absente, et les compositeurs du XVIII[e] siècle, si friands de ces divertissements champêtres, l'avaient sentie avant nous.

Les deux chansons celtiques harmonisées par M. Ladmirault, *Merlin au berceau* et la *Chanson de la Mariée*, témoignent d'une inspiration suavement mélancolique et rêveuse : fleurs pâles de la lande parfumée. Au contraire la ballade provençale du XIII[e] siècle harmonisée par R. de Castéra était éblouissante de gai soleil et de jeunesse. Le concert finissait par la dramatique *Pernette* du recueil de V. d'Indy. Toute cette partie du programme était du plus grand intérêt, mais j'eusse mieux aimé l'entendre en commençant : car nous avions erré en de si beaux pays, que le ciel voilé de France avait perdu quelque peu de son charme discret.

L'accueil enthousiaste fait aux deux artistes rares qui viennent de se révéler au grand public les engagera, j'espère, à nous initier bientôt à d'autres merveilles. Quel rêve, de voir ces danses d'Arménie, si nobles, si harmonieuses, et si vivantes ! Ne pourra-t-il se réaliser un jour ?

HENRY DE BUSNE.





LES GRANDS CONCERTS

CONCERTS COLONNE.

M. Colonne me paraît ignorer les pénalités qui punissent ordinairement la récidive. Non content d'avoir exhumé le *Désert* et d'en avoir donné une seconde audition que personne ne réclamait, il en a usé de même vis-à-vis de ses auditeurs et de la *Symphonie Légendaire* de Benjamin Godard.

Doué de facilités extraordinaires que le besoin et la flatterie excitèrent à l'envi, Godard est le type du musicien dont la vulgarité élégante et facile fait les délices d'un certain monde qui n'est pas celui de la musique. Lorsqu'à la première du *Tasse*, Gounod le serrant dans ses bras l'appelant son Benjamin (déplorable jeu de mots, d'ailleurs) lui déclara qu'il était vraiment son fils, il prononça l'arrêt fatal qui devait le classer dans les rangs de la plèbe musicale.

Sa *Symphonie Légendaire* est une œuvre qui renferme tout ce que les influences désastreuses dont il était entouré pouvaient lui inspirer. Ecrite sous l'empire de ce mysticisme de pacotille qui semblait, il y a quelque vingt ans, un piment délicat, elle n'est en réalité qu'une suite de petits morceaux pour orchestre, soli et chœurs, où nulle unité ne se peut découvrir. Les rythmes sautillants qui, à cette époque, avaient tout le succès qui accueillit les *pizzicati* de *Sylvia*, y prédominent

et tantôt en majeur, tantôt en mineur, sont des Elfes, des Lutins ou des Follets. Unissant pêle-mêle des vers de poètes dont nous ignorons les noms à des vers de Leconte de Lisle, il allonge ses petites phrases, ingénieusement orchestrées d'ailleurs, en mêlant *Faust* et *Mireille* selon les circonstances. Cette audition servit de rentrée à Mme Delna dont la voix est toujours aussi extraordinaire que le style peu adéquat à l'œuvre. Elle massacra l'air célèbre d'*Orphée* et fut médiocrement émouvante dans l'emphatique morceau de la Guerre de l'*Attaque du Moulin*.

La *Rhapsodie Bretonne* de M. Le Borne n'excita ni colère ni dédain. Elle passa somme toute bien inaperçue. Son auteur, homme avant tout de théâtre, n'a nullement le sens de l'intimité musicale. Ami de l'extériorisation à outrance, son style s'accommode mal d'une pièce symphonique. Or, il n'y a guère que de la technique dans cette pièce, œuvre trop adroite, où toutes les habiletés que l'auteur a rapportées du temps où il était chef d'orchestre, sont très discrètement intercalées, mais où on ne retrouve pas le souffle d'amour du sol natal que met M. Ladmirault dans ses œuvres. Cependant, il convient, ces réserves faites, de louer le clair agencement et l'agréable sonorité de cette Rhapsodie qui, comme les peuples heureux, n'aura probablement jamais d'histoire.

Plus intéressante chose fut le *Jet d'Eau* de Debussy que M. Colonne voulut bien admettre aux honneurs de la « 2e et dernière audition ». Sur l'admirable poème de Baudelaire, si chaud, si parfumé, où tout l'amour semble s'être cristallisé sous l'effort d'un cerveau bouillonnant, Debussy a mis son orchestration délicieuse. Toute de rêve, tour à tour mollement voluptueuse ou frénétiquement embrasée d'une passion sans heurts, elle promène à travers tous nos nerfs une série de sensations aux saveurs indicibles dont le souvenir exquis est comme une lointaine caresse, plus chère encore au cœur qu'aux sens.

Enfin, l'âpre *Don Juan* de Richard Strauss reparut sur l'affiche. Ce pemier poème de Strauss me paraît une chose superbe. Non exempt de défauts, il est caractéristique du tempérament de Strauss dont l'exubérance sous toutes ses formes semble être la qualité dominante. D'un entrain endiablé, ses héros passent à une tristesse intense avec une sincérité sans égale, sans jamais cesser de s'épancher avec

fougue. Leur langage d'une richesse, parfois même d'une truculence prodigieuses leur permet souvent de ne pas dire grand'chose, mais de le si bien dire que l'on ne peut songer à blâmer cette prodigalité de belles couleurs et de somptueuses parures.

Parfois aussi l'art de Strauss devient intime et les trois exquis lieder que chante Mme Ida Ekmann sont d'une ténuité qui ne rappelle guère des œuvres comme *Mort et Transfiguration* ou la *Domestica*.

Il convient pour être juste de noter le grand succès de Mlle Bailet dans le *Concerto en* sol *mineur* de Saint-Saëns, œuvre insipide, longue et assommante s'il en fut, et de féliciter M. Colonne de la belle interprétation qu'il donne de la Symphonie en *la*. Sa verve s'y exerça magnifiquement et cette belle fresque sonore où la vie circule avec une telle magnificence de rythme s'anime réellement comme une vague immense emportant les êtres et les choses dans son ruissellement magnifique.

Ch. CHAMBELLAN.



CONCERTS CHEVILLARD.

Voici la saison 1906-1907 terminée ! La nécessité de remplir la lettre sinon l'esprit des conditions mises par l'Etat à l'obtention de la subvention nous a valu, en fin de campagne, quelques œuvres de jeunes compositeurs français dont le public paraît avoir accueilli sans curiosité la révélation, M. Gabriel Fauré et M. Sylvio Lazzari.

Qui ne connaît *Dolly*, la gracieuse suite pour piano à 4 mains que M. Fauré jadis écrivit pour des bambins amis ? C'est une œuvrette sans prétention, et pleine de grâce et d'esprit dans sa forme extrêmement simple, mais quelle singulière idée d'avoir mobilisé à son service toutes les ressources orchestrales ! non pas que l'orchestration de M. Henri Rabaud ne soit agréable et ingénieuse ; elle est même charmante dans *Mi-a-ou* ; mais il semble bien qu'ainsi transformée l'œuvre

ait entièrement perdu la spontanéité et la simplicité qui faisaient tout son charme.

Quant à la symphonie de M. Sylvio Lazzari, c'est une œuvre de proportions et de durée considérables. Actuellement l'entreprise d'écrire une symphonie révèle à elle seule un esprit si consciencieux et si désinterressé, qu'on se sent d'avance prévenu en faveur de l'œuvre, désireux en tous cas d'en savourer toutes les qualités sans attacher trop d'importance à se simperfections possibles. C'est dans cet état d'esprit que nous avons entendu le premier mouvement de la *Symphonie en* mi *bémol* de M. Lazzari ; c'est sans doute à lui qu'il faut attribuer l'intérêt que nous y avons pris ; malheureusement l'interminable *scherzo* où des thèmes trop vulgaires se poursuivent sans adresse et le finale boursouflé qui complétaient l'œuvre de M. Lazzari ont entiérement dissipé cette première impression. Essayons donc d'oublier les deux dernières parties de cette symphonie, et nous retrouverons peut-être les qualités que paraissait annoncer l'introduction, le souci d'abord d'une construction rationnelle et bien équilibrée; des recherches vraiment intéressantes d'harmonie et d'orchestration. Certes, M. Lazzari connaît bien son métier, et s'en sert habilement quand il veut s'en donner la peine ; mais ce n'est là qu'une qualité négative, d'ailleurs assez banale aujourd'hui ; ce qui complète et classe le véritable artiste, c'est l'individualité, cette qualité personnelle de la sensibilité ou de l'intelligence, ce je ne sais quoi qui fait que pensant ou sentant différemment, il donne à la langue commune un cachet personnel. Voilà malheureusement ce qui paraît manquer à M. Lazzari, dans l'œuvre duquel les influences wagnériennes et autres, sont encore apparentes.

En même temps que ces deux œuvres, M. Chevillard nous a donné la très grande joie d'entendre *Snegourotchka* (la fille de neige) la suite d'orchestre dans laquelle Rimski-Korsakof a groupé les principaux épisodes symphoniques de son opéra fantastique du même nom. Cette œuvre délicieuse nous a révélé un côté tout nouveau de la personnalité du maître Russe : car nous le connaissions uniquement jusqu'à présent comme le formidable évocateur des délices de la vengeance et des fureurs de la mer, comme le peintre étrangement voluptueux des délices de l'amour et du pouvoir.

Mais voici que *Snegourotchka* vibre de tous les rires insou-

ciants et fous, resplendit de gaieté spirituelle et légère : Et nous constatons avec stupeur mais avec joie que Rimski a utilisé toutes les ressources de son étincelante palette orchestrale pour brosser une exquise pochade de musique d'opéra-comique tout à fait digne de faire pendant à l'œuvre charmante de Chabrier, le Roi malgré lui. Du reste Rimsky s'en est donné à cœur joie d'accumuler les trouvailles orchestrales dans les deux tableaux symphoniques de *Snegourotchka* : Le premier qui renferme l'Introduction (*le Beau Printemps*) et une *danse des oiseaux* débute par des tenues de flûtes à l'aigu, au suraigu même, d'un effet saisissant. Puis un chant populaire d'une grâce enfantine s'élève et devient la trame de combinaisons contrapontiques étrangement neuves que semble ponctuer ironiquement une trompette bouchée, soudain grelottante ; mais comment dire le charme, fait de fluidité et d'irréelle transparence, des harmonies dont se pare si discrètement la souple *danse des oiseaux* ? Comment dire surtout le tout puissant et imprévu comique du second tableau où passe le Cortège du roi Bérendel et où se contorsionne la danse des bouffons ? Il y a surtout des morendo des instruments à percussion, et des reprises à contre-temps dont l'amusement est tout simplement irrésistible.

En somme *Snegourotchka* fourmille en trouvailles harmoniques, rythmiques et instrumentales de toutes sortes ; pour le musicien elle est pleine d'enseignements techniques, pour le simple auditeur insoucieux d'analyser les moyens, c'est un pétillement continu d'esprit et de gaieté robuste et saine. Aussi le succès a-t-il été unanime et formidable. Quand donc nos théâtres subventionnés nous donneront-ils enfin une œuvre lyrique de ce génial musicien que le public lui-même considère maintenant comme un des plus grands, des plus divers, et des plus séduisants ?

Bien qu'il ne s'agisse certes pas d'une œuvre nouvelle, je m'en voudrais de ne pas mentionner la merveilleuse exécution que l'orchestre Lamoureux a donnée deux dimanches de suite du *Prologue du Crépuscule des Dieux*. Et lorsque le public faisait une véritable ovation à l'orchestre, pourquoi M. Chevillard s'est-il obstinément adonné à la poursuite de poussières égarées sous ses ongles, au lieu de faire lever l'orchestre comme le public le réclamait ? Peut-être voulait-il, en dépit de toute

vraisemblance, réserver à Siegfried et à Brunehilde le bénéfice de cette ovation ? Il est impossible pourtant qu'il se fasse des illusions sur la valeur d'une interprétation dans laquelle méritaient seules une mention la délicieuse Mme Mellot-Joubert, et le remarquable contralto de Mlle Mathilde Cauchy, un nom à retenir.

Les bruits les plus singuliers courent sur l'organisation des Concerts Lamoureux pendant la prochaine saison. Ce ne sont encore que des bruits dénués de consistance, aussi je n'y insiste pas. Pourtant je crois me faire l'interprète de beaucoup d'habitués, en déclarant que quelles que soient les modifications à intervenir, elles seront bien accueillies, si elles peuvent nous assurer dans la saison prochaine une part plus grande aux œuvres nouvelles, françaises ou étrangères, dont la saison qui s'achève a été systématiquement dénuée.

MAGNUS SYNNESTVEDT.

P.-S. — Comme les plaisanteries, les discussions les plus courtes sont les meilleures ; aussi aurais-je volontiers laissé le dernier mot à M. Ritter dans la discussion engagée pour Dvorak, par égard pour nos lecteurs que cette question ne ne saurait plus longtemps retenir, si mon interlocuteur ne m'imputait une « palinodie » en employant le procédé classique de la citation tronquée. Pour y répondre je me contenterai de reproduire les deux phrases. J'ai dit le 15 décembre :« N'y voyons qu'une symphonie de forme essentiellement classique. A ce titre l'œuvre de Dvorak prouve une connaissance honorable des règles de la technique musicale, mais elle ne révèle ni une nature vibrante d'artiste, ni un tempérament créateur ». Le 15 février je disais : « Du reste dans d'autres formes musicales plus concrètes..., Dvorak a donné une note d'art très personnelle ; et nous le répétons, ses danses et ses quatuors nous paraissent très expressifs et très originaux. » Il suffit de lire intégralement ces deux phrases pour se rendre compte que loin de se contredire, elles se complètent. Pourquoi M. Ritter ne l'a-t-il pas fait ? Inattention ou mauvaise volonté ?

M. S.



CONSERVATOIRE.

Ce fut, ces derniers temps, une débauche de concertos : MM. Diémer, Hennebains et Capet, qui sur le piano, qui sur la flûte, qui sur le violon, nous firent pousser le petit soupir de soulagement et de satisfaction qui est de rigueur à la fin des cadences. Je ne suis pas, *a priori*, ennemi des concertos ; je crois que le genre n'est point tellement mort que veulent le faire croire bien des critiques qui l'enterrent tous les lundis matin, et j'éprouve, à l'égal de William Ritter, notre collaborateur, un grand plaisir à ouïr le beau concerto de Brahms, par exemple, surtout quand il est exécuté par Capet. Ceux de Mozart sonnent aujourd'hui un peu moins bien : leur poésie mignarde a vieilli, avec son cadre de perruques poudrées et de bas de soie, couleur tendre. N'était-ce pas un peu l'opinion de l'exquis M. Hennebains, puisqu'il pressait, pressait encore, tellement que M. Marty avait fort à faire avec sa baguette, retenant d'une part le bouillant flûtiste, et de l'autre entraînant son quatuor.....

Quelques premières auditions : le second tableau de *Sadko* de M. Rimski-Korsakof. Sur la foi du programme qui nous apprenait que l'œuvre datait de 1873, je m'esbaudissais des hardiesses harmoniques et orchestrales de cet ouvrage : une rectification nous apprend que c'est en 1896 qu'il fut composé.

Je constate avec le plus grand plaisir que M. Marty fait beaucoup pour la cause du vieux Cantor, cause qui n'est point encore tout à fait gagnée hors de la Schola et des établissements Bret-Hermann et Cie. La cantate *Dieu ne juge pas tes fils* est des plus belles, autant du moins que je puis en juger, ne connaissant (quelle incompétence) que quelques-unes des trois cents qu'écrivit le maître des maîtres. Mais hélas ! ce fut M. Emile Cazeneuve qui chanta la partie de ténor solo. Nous excuserions bien volontiers la pénurie de sa voix ainsi que les canetons dont il a coutume de nourrir à point nommé les auditeurs de la *Damnation* chez Colonne. Mais ce que nous n'admettons pas, c'est la sérénité et la candeur parfaites avec quoi il nous fit voir combien il se rend peu compte de son absence complète de style et d'interprétation adéquate. Sa

partenaire Mme Jane Bathori chante au contraire avec une parfaite intelligence et une technique très sûre, sans rien du reste qui sacrifie à l'effet ; le timbre de sa voix, exempte de tout maquillage, et son exacte compréhension de l'objective et pure beauté de la cantate ont suffi à Mlle Bathori pour recueillir ample moisson de bravos.

Louis Régis





EN PROVINCE

ROUEN.

Richard Wagner a, cet hiver, obtenu les honneurs de la saison musicale rouennaise. Le Théâtre des Arts nous donne une interprétation convenable de Walkyrie ; nous louerons très volontiers cet intéressant effort, tout en regrettant l'art suranné avec lequel les artistes chantèrent et jouèrent leurs rôles.

Malgré une longue connaissance du drame wagnérien, puisque Lohengrin (1891) le Vaisseau fantôme (1896), Siegfried (1900) ont été déjà exécutés à Rouen, on s'aperçoit, non sans surprise, que, pour d'aucuns, la musique de Wagner reste encore la « musique de l'avenir !» On put constater ce fait, lors d'une audition-conférence donnée par M. Desrez sur le maître de la Tétralogie. Le conférencier, avec une fougue toute juvénile, malmena quelque peu les auteurs de *Faust* et de *Sigurd* : alors, s'élevèrent des exclamations indignées et des « chut » proférés par des amateurs de « récitatifs » et « d'airs », stupéfaits d'entendre critiquer leurs idoles. Voilà qui prouve une fois de plus la difficulté de comprendre, sans un effort intellectuel et une initiation voulue, une musique qui n'est pas composée suivant l'ancienne formule. On reste étonné qu'à l'époque de Debussy il y ait encore un « cas Wagner !»

Nous féliciterons M. Desrez de commenter devant ses compatriotes *Lohengrin*, la *Tétralogie*, *Tristan et Iseult*, etc ; commentaire qui n'expose pas seulement de vive voix, mais qu'il complète en exécutant au piano les pages importantes

des œuvres et en accompagnant d'excellents artistes : Mmes C. Fourrier, Mayrand, M. Nansen. Nous aurions peut-être désiré plus d'idées générales et d'esprit synthétique dans ces conférences ; mais, au surplus, avant d'exposer une œuvre au point de vue spéculatif, n'est-il pas nécessaire de la « raconter » à ceux qui ne la connaissent pas ?

Nous nous contenterons de signaler les premières représentations au Théâtre des Arts de *La Tosca,* de Puccini ; *Laura,* de Pons ; les *Fugitifs,* de Fijan ; l'*Accordée de Village,* de P. Steck.

DU ROBEC.



MONTLUÇON.

Nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs la très brillante inauguration à Montluçon d'un orgue de la maison Merklin par le jeune maitre Joseph Bonnet : il interpréta Bach, Haendel, Franck et d'autres avec le talent qui fait du meilleur élève de Guilmant l'exécutant le plus remarquable de la jeune génération.



LE HAVRE

MARS 1907.

Le 10, troisième et bonne séance des *Concerts Duranton* consacrée cette fois à Beethoven (1re manière), le 13, deuxième concert de la *Société des quatuors à cordes* : le 13e de *Mozart,* le 67e de *Haydn* et le 10e de *Beethoven* imparfaitement exécutés par le quatuor Viardot, le 20 *Risler* inoubliable, à son habitude, dans trois sonates de Beethoven (*ut* maj. *ut* min. et *fa* min.) le 3 avril très équitable exécution de la *Damnation de Faust*

par la *Société Ste-Cécile* et la *Lyre Havraise* rehaussées de la voix belle et pure de Mlle Eléonore Blanc, de l'art consommé de Cazeneuve et du chaleureux organe de Jean Reder.

C'est là un bilan chargé et intéressant, en un mois, pour une ville comme le Havre : je parlerai plus particulièrement d'un cinquième concert *Récital d'œuvres anciennes de l'époque du clavecin* donné par Henry Woollett, le 6 mars.

Henry Woollett est connu hors de notre ville même comme compositeur, on a interprété des œuvres de lui en divers concerts, entre autres à la Nationale. Ici il est depuis près de quinze ans l'esprit musical le plus agissant, le plus averti : il a été mêlé à toutes les réalisations musicales où le désignèrent à la fois une inattaquable compétence et son infatigable activité.

Avec quelques amateurs et professionnels il fonda, voici deux ans, une école libre de musique du plus haut intérêt, où il professe à la fois à la classe de piano — et le cours d'histoire de la musique. C'est pour illustrer ce cours même qu'Henry Woollett donnait le récital d'œuvres de clavecin.

Ce fut une heureuse fortune pour nous d'entendre excellemment exécutées une exquise sonate de Francisque, la *Loureuse* de Chambonnières et les délicates fioritures de la *Frescobaldi*, point de départ d'un programme fort soigneusement composé pour donner à la fois une idée des clavecinistes français italiens et allemands et pour montrer l'élargissement de la conception claveciniste évoluant vers les recherches pianistiques plus complexes d'un Krebs, d'un Marpurg enfin de Haendel.

Une partie seulement du programme fut exécuté sur le clavecin — la vérité historique en souffrit peut-être, mais nous sommes trop habitués aux sonorités du piano, pour une fois passé le premier mouvement de curiosité pour le clavecin ne pas ressentir autre chose qu'un certain agacement de ses sonorités grêles.

Toutefois quelle grâce particulière prennent sur le clavecin la Musette et le Tambourin de Rameau et comme on y sent mieux même que dans les pièces pourtant belles de Frohberger ou de Friedman Bach l'adaptation subtile des ressources de l'instrument aux thèmes de l'inspiration et réciproquement.

Mlle Merville, une excellente musicienne, interpréta l'air admirable de l'*Amadis* de Lully — un air d'Haendel et l'*Absence* de Beethoven. Avec une expression juste notre excellent

violoncelliste Ch. Maurech et Henry Woollett exécutèrent la grave sonate en *sol* mineur de Haendel.

Curieuse et attachante manifestation dont il faut louer doublement Henry Woollett.

G. J. R.

Le cercle de l'art moderne au Havre, toujours en quête de manifestations attachantes, organise cette année comme l'an passé deux ou trois fois durant la durée de son Salon annuel, des auditions musicales dans l'après midi.

La première de ces auditions sera consacrée cette fois à Maurice Ravel et Florent Schmitt.

Le programme qui n'est point encore arrêté comprendra des pièces pour piano et des mélodies. Maurice Ravel et Florent Schmitt eux-mêmes prèteront leur concours à cette manifestation qui témoigne une fois de plus que ce Cercle n'a point usurpé son titre de moderne.



NANTES.

Les *Concerts historiques* sont définitivement acclimatés à Nantes. Si j'en juge par l'immense succès de la dernière séance qui a eu lieu le 1er mars, la mode commencerait même de s'en mêler. Il serait imprudent, je crois, de négliger son concours ; le snob est un sot qui essaie de se dépouiller de sa sottise et il en est plus d'un qui réussit. En tous cas, il fait réussir l'esprit des autres.

Connaissant le sort réservé d'ordinaire à de pareilles tentatives, j'en serais encore à rechercher les causes de ce triomphe, si je n'avais suivi les efforts de M. de Lacerda, directeur-fondateur de l'Association. Imposer à un public ami des banalités coutumières, un art très pur, très élevé, c'était déjà passablement hardi. Ce fut mieux encore de ne consentir aucune concession au goût de certains dilettanti pour des œuvres modernes,

non sans valeur, mais dont la musicalité souffre de la recherche d'un réalisme outrancier dans l'expression dramatique.

Ce que veut en effet M. de Lacerda, c'est éduquer le sens artistique. Pour y parvenir, il confronte les styles qui, dans chaque genre, caractérisent une époque, avec les procédés de nos auteurs modernes qui continuent l'évolution musicale commencée par les vieux maîtres. Il faut donc le féliciter d'exclure de son programme, ce qui dans les productions contemporaines pourrait nuire au progrès de l'éducation poursuivie. Aussi s'explique-t-on qu'il ait eu à lutter contre les professionnels de l'Art officiel, tout en regrettant pour les concerts la collaboration des qualités mécaniques que l'on ne saurait contester aux meilleurs élèves de nos conservatoires ; car on peut bien avouer que ce qui manque à ses musiciens, c'est le métier.

Certes, grâce à l'excellent professeur de chant qu'est Mme Caldaguès, les chœurs sont bien disciplinés ; mais, l'aide pécuniaire des sociétaires et le dévouement de leur président M. Jollan de Clerville, sont encore insuffisants pour grouper sous la baguette du maître des instrumentistes parfaits.

Le tour de force a consisté précisément à tirer de médiocres éléments des exécutions aussi artistiques peut-être que si elles eussent été impeccables.

Dès le premier soir, les *Concerts historiques* nous ont fait connaître l'ouverture de *Scylla et Glaucus* de Leclair et un admirable chœur de Schutz. Plus tard ils nous firent entendre le bel *Adventlied* de Schumann.

Puis ce furent les élégances surannées, l'harmonie bien ordonnée, le limpide contrepoint de nos meilleurs clavecinistes du XVIIe siècle : Chambonnières, Couperin, etc.

Enfin M. de Lacerda eut l'originale idée de faire jaillir devant nous la fontaine de Jouvence à laquelle toutes les inspirations viennent se rajeunir : la mélodie populaire. Après qu'on nous eut rappelé dans leur primitive simplicité, des chansons populaires françaises, russes, hongroises, espagnoles, il nous fut agréable de suivre le développement de chacun de leurs thèmes dans les compositions brillantes, chaudes ou émues de Liszt, de Grieg, de Rimski-Korsakof et d'Albeniz.

Afin de nous mieux faire saisir les affinités que nous signalait entre Rameau et Debussy une conférence de M. Lionel de la Laurencie, le dernier Concert était presque exclusivement consacré à ces deux rénovateurs de la musique française. D'un style grave et ému, l'ouverture de *Zoroastre* conquit la salle tout entière, dont les hommages au génie de Rameau devinrent enthousiastes après l'exécution du *Laboravi*, le motet à cinq voix dont le chœur sut rendre la sévère grandeur.

De *Dardanus* étaient détachées la scène III du I[er] acte : Rigaudons et Chœur, et la scène I du 4[e] acte : Entrée, Récit et air de Vénus, Trio des Songes. Ce fut l'occasion pour Mme Bathori de reconquérir auprès des Nantais un succès qu'elle eut l'honneur de partager avec Rameau. Mais que dire du final du 4[e] acte d'*Hyppolyte et Aricie* ? Il mit le comble à la surprise de beaucoup qui connaissaient du génie si divers du grand musicien les parties surtout gracieuses. Ils retrouvèrent dans ce merveilleux final toute l'intensité, la vérité expressive et la noblesse dramatique de Gluck avec les « dessous » d'une orchestration beaucoup plus riche. Ce fut là une audition qui laissera des souvenirs inoubliables.

Pour la première fois l'on jouait à Nantes la *Damoiselle Elue* de Debussy; Mme Bathori, Mme Caldaguès et les chœurs y furent parfaits. L'orchestre n'en déflora pas trop la poésie, et c'est déjà beaucoup pour qui sait de quel tissu précieux et fragile l'œuvre est tramée.

Si je ne goûte pas tout dans le poème du chef des préraphaélites et si les symbolistes français m'ont gâté le charme très pur que j'éprouvai jadis à la lecture des poèmes de Dante-Gabriel Rosetti, je suis reconnaissant à Claude Debussy d'avoir renouvelé la fraîcheur de mes premières impressions. Il y a dans son œuvre des phrases et des accords que l'on peut dire « angéliques » et qui nous tiennent suspendus dans des rêves de lumière. Certes il n'a pas manqué chez nous de coloristes en musique mais nous n'avions guère de *coloristes de la nuance* et Debussy est sans conteste leur maître à tous.

Combien Mme Bathori nous y charma ! Sa voix nous a ouvert cette barrière d'or du Ciel où rêve l'Elue. Après qu'elle eut chanté, il semblait encore que de pâles mélodies palpitaient au bord de ses longs cils parmi les rayons de ses yeux émerveillés...

Ce fut avec le même talent et en s'accompagnant

elle-même au piano qu'elle nous dit du même auteur quatre mélodies sur des poèmes de Verlaine, les *Berceaux* de Fauré et l'*Ile Heureuse* de Chabrier.

Le Concert était complété par les *Bohémiens* de Schumann fort bien interprétés par les chœurs et l'orchestre.

G. R.





THE LONDON SPRING SEASON

TROIS CONCERTS D'ORCHESTRE.

Trois concerts importants, ce mois-ci, sollicitèrent notre attention, trois concerts également bien fournis en musique moderne, symphonies classiques et virtuoses connus.

A la Philharmonic Society, Mr. Arthur Harvey, chef d'orchestre, compositeur et critique musical, conduisit lui-même le prélude de son opéra *Ione*, opéra encore non joué, il va sans dire. Cette œuvre ne manque ni de sincérité, ni de qualités techniques, ni de sentiment mélodique et sonne assez bien, encore qu'aucun génie ne l'illumine spécialement, et que sa passion manque de chaleur. Quant au *Concerto* de Schumann, il fut exécuté par Mr. Percy Grainger avec une grande violence unie à une extraordinaire froideur. Le public applaudit avec enthousiasme le *Concerto* de Sinding, longuet ; mais deux concertos en une seule séance, c'est, décidément beaucoup, même accompagnés par l'excellent orchestre de le Philarmonic Society.

Au Queen's hall, Richard Strauss est toujours fêté et pittoresquement interprété ; et sa popularité britannique s'accroît chaque jour — si l'on en juge, en outre, par le prix qu'il demande pour venir conduire un Festival, 300 guinées, pas un sou de plus ! — Il semble que Richter aime, maintenant, à conduire les œuvres de ce compositeur ; du moins sembla-t-il prendre un vif plaisir à mettre en relief les curiosités, les sou-

venirs et les prétentions de ce poème symphonique auto-biographique, la *Vie d'un héros*. Et Mr. Henry J. Wood diriga avec clarté une scène de *Feuersnot*, parfaitement incompréhensible au Concert.

Feuersnot est une combinaison d'une vieille légende flamande et d'un conte du folk-lore allemand, le tout accompagné d'intentions symboliques. La scène se passe à Munich aux temps fabuleux du « fabelhafte Unzeit » le jour que, selon la coutume, les enfants viennent demander à chacun un peu de bois de son feu. Kunrad, une manière de savant sollicité, donne ses livres, ses grimoires à brûler et décide de se laisser aller — une fois n'est pas coutume — aux influences grisantes de ce jour de fête. Bientôt, il rencontre Diemut, la fille du bourgmestre, et devant tous, sans plus de façons, lui fait la cour et même lui vole un baiser. Pour se venger, la jeune personne accorde au savant déchaîné une entrevue nocturne à laquelle il devra se rendre, blotti dans le panier à bois qu'elle fera monter jusqu'à sa fenêtre par où il entrera dans la chambre. Mais, rancunière, la fille du Bourgmestre le laisse suspendu entre la terre réelle et ce ciel qu'il espérait atteindre... Furieux Kunrad appelle à son aide ses pouvoirs magiques et voici que tous les feux et toutes les lumières s'éteignent dans la ville ; après quoi il prend grand soin d'expliquer à la populace qu'ils ne se rallumeront que si Diemut cède à son amour. Et la foule attend au dehors, dans l'obscurité, impatiente de savoir ce qui se passe et comment ça se passe, murmurant avant Gœthe « De la lumière !... »

C'est cette scène où tous les thèmes reviennent, se heurtent, s'enchevêtrent pour arriver à un point culminant ponctué de cymbales un peu inexplicables et inconvenantes — que les musiciens du London Symphony Orchestra exécutèrent l'autre jour, avec toute la fougue désirable. Cependant l'on se perd dans les phases de cette scène d'amour un peu particulière.

A ce même concert Mr. Richard Buhling nous fit entendre et voir une interprétation assez personnelle du cinquième et interminable *Concerto* de Beethoven. Je ne veux pas dire que M. Buhling ait fait preuve d'une grande personnalité musicale, mais sa tenue au piano impressionne par son originalité : il se pâme aux passages de douceur , bondit aux tuttis de l'orchestre, frissonne avec les trilles, court avec les traits et j'ai cru un

moment qu'il s'évanouirait pendant l'andante avec ses cheveux dénoués sur les épaules. Car Mr. Buhling a plus de cheveux que n'importe quel virtuose, sinon plus de talent. Les milliers de spectateurs assemblés au Queen's hall parurent transportés par la dramatisation du vieux *Concerto*.

La Royal Choral Society, délaissant un peu l'ancêtre Haendel nous convia à une audition du *Kingdom* de Edward Elgar. Cet oratorio qui contient d'assez beaux chœurs heureusement nuancés, n'a ni l'intérêt, ni la valeur du *Dream of Gerontius*. Miss Gleeson-White fut particulièrement applaudie dans la *Meditation* de la seconde partie, une des pages les mieux venues de la partition. Peut-être aurait-on pu souhaiter un peu plus de cohésion et de délicatesse dans l'exécution générale du *Kingdom*. Ni cette œuvre ni son interprétation ne transportèrent les auditeurs hors des affligeantes et immenses laideurs du Royal Albert hall.



QUELQUES OPINIONS DISCUTABLES.

Dr. Emil Reich, dans ses conférences, prouve hebdomadairement qu'il est le moins modeste des hommes. Son savoir, croit-il, embrasse tous sujets, politiques, religieux, littéraires ou moraux. Quand il s'attaque à la musique, ce critique universel devient intransigeant avec la plus pompeuse autorité ; il n'accumule point les arguments, mais s'affirme lui-même, tout spécialement désigné pour apporter la bonne parole et discourir, en connaissance de cause, mieux que quiconque sur les maîtres de la musique classique et moderne. Beethoven, Wagner, Richard Strauss tombent tour à tour sous ses coups. Du moins l'imagine-t-il, lourd, incorrigible et naïf.

Ses peu convaincantes raisons sont, en outre, assez difficiles à suivre. Qu'il nous suffise de savoir comme il le déclare que « Beethoven est en train de moisir rapidement », que « Wagner nous prend par les nerfs et non par le cœur avec ses personnages sans réelles qualités dramatiques » et que « Strauss est le plus clair symptôme du socialisme allemand en musique. » Remer-

cions les Dieux que, la semaine prochaine D^{r}. Reich prêche sur la *Théologie ancienne et moderne* — simplement.

Un nouveau livre vient de paraître écrit par Mr. Frederick Niecks, professeur à l'Université d'Edinburgh autour de « la Musique à programme ».

Que Mr. Niecks possède des lumières particulières, une écrasante documentation et les qualités impartiales du véritable historien, on n'en doutera pas une minute, en feuilletant son épais volume, où l'on peut voir l'historique de la musique à programme depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, depuis les *Cris de Paris* de Jannequin jusqu'aux dernières productions de l'école allemande moderne.

Nous y lisons de curieuses descriptions d'une des premières pièces de William Byrd composée vers l'an 1565, ayant pour sujet une bataille, naturellement dont les différentes phases sont marquées de commentaires explicatifs simplets et se terminant par une marche triomphale, le prototype en somme de la bruyante ouverture MDCCCXII de Tchaïkowsky. Ces sujets bibliques, paraît-il, étaient fort en honneur à cette époque si l'on en juge par les élucubrations plutôt ambitieuses de Johann Kuhnau auteur de Sonates pour le clavecin intitulées *La lutte entre Goliath et David*, *le Mariage de Jacob*, *Gédéon*, *le Sauveur d'Israel*, *la Tombe de Jacob*, pièces à prétentions descriptives s'il en fut, accompagnées heureusement de notices, ancêtres malgré tout — quoique ne rappelant que de loin leur complexité — de *Don Quixote* et de *Zarathustra*, et dont Richard Strauss doit sourire avec attendrissement.

Mr. F. Niecks conclut, et c'est son droit : « Pour moi, du moins il est clair et certain que toute bonne musique contient un sujet, un programme, au sens le plus élastique du terme. N'est-ce pas l'humanité cachée derrière la technique qui distingue les fugues et canons de Bach de ceux de Klengel? Pourquoi Beethoven nous émeut-il si profondément ?... Sans doute, toute forme d'art doit être belle, mais l'artiste dont les productions ne sont que formes et formules laissera toujours l'auditeur froid. Comprenons le bien, la musique à programme est la seule vraie et haute musique...» Cependant Mr. Niecks ne s'estime pas satisfait de l'actuel état de la musique. Certes

juge-t-il que de nos jours, la technique a atteint un point extrême de perfection, mais « nous allons bientôt nous trouver face à face avec la faillite; la route sur laquelle nous marchons est sans but comme sans ressources. L'heure critique va sonner car la complexité et le sensationnalisme deviennent impossibles. Nous sommes mûrs pour une révolution musicale, une révolution qui nous donnera de la simplicité, de la spontanéité, des productions saines et par dessus tout, de la beauté — une beauté naturelle, gracieuse et persuasive...»

Comment concilier toutes ces théories et tous ces termes contradictoires ? Mr. Niecks, malheureusement ne nous en fournit pas le moyen, ni des exemples de cette musique idéale que notre époque , selon lui, demande. J'imagine d'ailleurs que, pendant longtemps encore, les amateurs se contenteront, chacun selon son goût, de la grâce de Mozart, de la fierté de Beethoven, du romantisme de Wagner, de la noblesse de d'Indy, de la littérature de Strauss, de l'impressionisme de Debussy, de la sensiblarderie de Puccini, pour ne citer que ceux-là.

. . . .

La question toujours actuelle « L'Angleterre est-elle un pays musical ? » vient d'être discutée à nouveau par Mr. Landon Ronald. Ce conférencier ne craignit pas d'affirmer que « le goût ordinaire du public anglais est bien inférieur à celui des pays continentaux où des *musical comédies* et *ballad Concerts* ne seraient jamais tolérés » (juste appréciation), et que « la manie subsiste à Londres de mépriser sans examen toute musique anglaise sérieuse et de s'engouer pour tout chanteur, virtuose ou compositeur d'origine étrangère.» Mais Mr. Ronald s'égare quand il déclare que le public anglais est le plus intelligent quand même, des publics ; le plus studieux et désireux de s'instruire, soit, mais voilà tout. Et de quel éclectisme déroutant !

Comment ne pas admirer en effet un auditoire qui approuve une mode nouvelle, celle des *Gramophone Concerts* où l'on entend les voix de Melba, de Caruso, de Battistini, fidèlement reproduites ? Le fait que ces instruments, très perfectionnés donnent l'illusion de la réalité n'excuse point de façon valable ces séances bien modernes dont l'adresse seule d'un inventeur peut s'honorer. Que si Mme Melba obtient plus d'argent et moins

de fatigue en chantant dans un entonnoir de métal, cela ne nous regarde pas..... A quand un concert dirigé par Nikisch de gramophones et de pianolas ? Plaisante perspective.



THEATRES.

La musique des pantomines de Drury Lane ne brille généralement pas par sa valeur intrinsèque. *Sindbad* donne à M. Fragson l'occasion d'intercaler quelques unes de ses chansons déplorablement sentimentales si « plaisantes » et les parties de ballet étonnent par leur banalité. Un seul moment, au cours de cette longue représentation, amuse, une déformation ingénieuse, parodie sans irrespect et sans lourdeur de certaines pages du deuxième acte de *Siegfried*. Le jeune prince combat le monstre qui garde les trésors sur les thèmes de Siegfried, du Dragon et de la Traversée du feu, ingénieusement. Et, quand, le dragon vaincu, le changement à vue découvre une foule de jeunes dames vêtues de pierreries, l'enchaînement des passages wagnériens à une entrée de ballet sur un rythme de mazurka ne manque pas de saveur.

Au His Majesty's théâtre, la partition composée par Mr. Raymond Roze pour *Antony and Cleopatra* reste indélébilement wagnérienne, sans que la reine d'Egypte en paraisse surprise. Quelques danses d'esclaves avec instruments antiques ou soi-disant tels sonnent agréablement tandis qu'un jeune soprano nègre drapé de blanc chante une mélopée assez charmante, quelque *coon song* de la période ! Le leit-motiv qui accompagne Mr. Beerbohm Tree toutes les fois qu'il songe à Cleopatra est somptueux et troublant comme Cleopatra elle-même — Miss Constance Collier. Quant à la pièce, d'ailleurs admirablement montée et mise en scène, avec une magnificence qui la pare, mon Dieu, mon Dieu, si elle n'était pas signée Shakspeare !.....

X. Marcel Boulestin.





CHRONIQUE TCHÈQUE



DÉSIREUX de tirer au clair de la façon la plus définitive possible la question de l'origine de la *Symphonie du Nouveau-Monde,* j'ai posé aux fils de Dvorak, dans une lettre du 25 février, le questionnaire suivant :

« Je viens vous demander de répondre le plus vite possible aux questions suivantes *avec une extrême précision sinon catégoriquement par oui ou par non* ».

A. 1. M. votre père, notre regretté maître, avait-il oui ou non utilisé des *airs nègres* dans sa *Symphonie du Nouveau Monde* ?
2. Si oui, les a-t-il utilisés tels quels ou modifiés à sa façon ?
3. Si oui, les a-t-il utilisés partout, dans toutes les parties de la symphonie ou seulement dans telle ou telle ?
4. Si oui, prière d'indiquer quels sont ces motifs ?

B. 5. A-t-il utilisé pour cette symphonie des *chorals bretons* ?
6. A-t-il utilisé des « mélodies populaires russes ? »
7. Connaissait-il et consultait-il des recueils de mélodies populaires de Balakirew ?
8. Ou de Rimsky-Korsakof ?
9. Ou de Moussorgski ?
10. Ou de Bourgault-Ducoudray ?
11. Avait-il lu un auteur français du nom de la Villemarqué ?

J'ai reçu sous pli recommandé la réponse suivante datée de Prague le 12 mars, et dont je suis prêt à déposer l'original tchèque au *S. I. M.* à la disposition de toute personne qui en voudrait vérifier la traduction.

Monsieur,

« En vous remerciant bien cordialement pour la défense de notre père que vous avez prise, c'est avec plaisir que nous répondons à votre lettre. Aux questions que vous nous avez posées, nous commencerons par répondre à celles numérotées de 5 à 11, et notre réponse est un bref et catégorique NON. D'airs et chorals bretons notre père n'avait même pas idée. Soutenir que notre père aurait pu mettre à contribution Balakirew, Rimsky-Korsakof, Moussorgski est une absurdité. Il connaissait l'existence de ces auteurs, mais certes ne s'occupait pas de leurs compositions. Qui d'ailleurs connaît ses propres compositions à lui sourira certainement à la seule supposition qu'il ait eu besoin d'emprunter quoi que ce fût à ces Maîtres.

Qu'il ait seulement su l'existence de noms tels que Ducoudray ou Villemasqué (sic), c'est *absolument non* ; nous ne devrions même pas avoir besoin de le faire observer. Notre père n'a rien tiré des chants populaires russes et il ne s'en est même jamais occupé : la simple logique donne qu'il aurait déjà composé dans cet esprit là antérieurement, sans attendre l'Amérique où ont été composées comme chacun sait et la Symphonie d'Amérique et quantité d'autres œuvres classées partout ailleurs qu'en France.

« Et maintenant venons-en aux réponses aux questions numérotées 1-4. En Amérique, les airs nègres qui sont pleins de particularités mélodiques, ont intéressé notre père ; il les a étudiés et a dressé la gamme selon laquelle ils sont formés. Mais les passages de la symphonie et d'autres œuvres de cette période américaine, dont on prétend qu'ils ont été pris à des airs nègres, sont l'absolue propriété de l'esprit de notre père et ont été seulement influencés par les mélodies nègres. De même que dans ses compositions il ne s'est jamais servi des chants slaves, mais que étant slave, il créait ce que son cœur lui dictait, toutes les œuvres de cette période américaine (donc aussi la symphonie en question) sont répondantes de l'origine slave (1) et c'est ce que toute personne qui a le moindre sentiment proclamera. Qui ne reconnaîtra pas la nostalgie dans le *Largo* de cette symphonie ? La phrase secondaire de la première partie, le premier thème du *scherzo*, le début de la dernière partie et peut-être encore ce chant du *largo*, qui donne une certaine impression du chant gémissant des nègres, ne sont qu'influencés par ce chant-là et déterminés par le dépaysement et l'influence du climat étranger.

« Nous serions heureux si ces lignes contribuaient à élucider la question. Nous vous prions d'agréer, Monsieur, nos plus sincères remerciements pour l'intérêt que vous témoignez au bien de la chose et soyez assuré de notre accord avec votre manière de voir.

Vos dévoués :

(*signé*) ANTONIN et OTAKAR, fils d'ANTONIN DVORAK.

(1) Mot à mot : *sont instituées du sang slave.*

Et maintenant qu'on me permette encore quelques citations tout à fait impersonnelles d'autres lettres reçues de Prague à cette occasion. Les plus intéressantes me sont venues de M. Miloslav Rybâk que je tiens à remercier tout particulièrement ici. Elles complètent à merveille la physionomie de Dvorak dans le sens que mes précédentes chroniques ont indiqué et qui est celui familier à toutes personnes l'ayant connu.

« Je crois que Dvorak eût été pas mal surpris en apprenant qu'on lui imputait la lecture d'auteurs français. Il ne se souciait que de composer et de la vie rustique, de ses pigeons avant tout. Parmi les lettres que l'on connaît de lui, il y en a une d'Amérique à un curé qui l'avait invité pour l'été à la campagne... Il mettait un âne à la disposition de la famille... Ç'avait été l'argument décisif : Quel plaisir ce sera pour mes enfants et pour moi-même... »

Quant aux lectures de Dvorak :

« Je sais aussi par M. Schwerik, jadis correspondant musical de la *Zeit* de Vienne, qu'ayant une fois rencontré Dvorak au Vaclavke namesti et lui ayant demandé ce qu'il faisait, celui-ci tira de sa poche une mauvaise brochure intitulée : *les Héros de l'Esprit humain*, et il lui dit : « Vous voyez ! je m'instruis ! » Le livret en question est un petit recueil de biographies de personnages célèbres : Galilée, Kopernick, etc., pour garçons de 15 à 16 ans Dvorak n'avait aucune instruction autre que celle de l'école primaire rurale. Tout le reste de sa vie appartient à sa musique...

Suit une grande page sur la difficulté de classer les différentes mélodies slaves, leur incompatibilité avec des airs bretons, etc. Puis :

« Dvorak était trop peu érudit pour connaître les livres cités, et tout élément non tchèque, je ne dis pas même slave, devait répugner à son individualité musicale. Enfin il *produisait trop vite pour pouvoir chercher des mélodies dans des livres* et il n'en avait sûrement pas besoin. Il entendait toute son orchestration dès les premières esquisses. J'ai vu celle de la *Symphonie du Nouveau Monde*. Sur deux feuilles de papier la symphonie est déjà toute entière, d'un jet, sur deux portées. Et déjà l'orchestration est si bien indiquée sous chaque accord que même si la symphonie n'avait pas été écrite il serait presque possible d'en reconstituer le plan complet d'après cela ».

Toutes ces lettres insistent sur le tchèquisme de la symphonie en question. L'accord est unanime :

« Jamais Dvorak n'a été mieux tchèque... Il est du reste très difficile à un étranger de distinguer les mélodies des diverses nations slaves. Je parie que si on soumettait à ce Monsieur le chœur du dernier acte de Sainte-Ludmila : *Gospodine pomiluj ny*, il le déclarerait catégoriquement une chose russe. Or, rien ne ressemble davantage aux chœurs des Frères Moraves familiers à chacun d'ici. Dans la *Symphonie du Nouveau Monde* on sent le paysan tchèque confronté au tohu-bohu de la fiévreuse vie moderne des grandes villes. Mais pour comprendre la base psychologique de cette symphonie il faut connaître un peu notre peuple. Fait analogue : Vous connaissez son *Requiem* : le texte est bien certainement ce qu'il y a de plus...international au monde. Eh bien, toute la musique en est excellemment tchèque : elle exprime exactement ce qu'éprouve un paysan de Bohème pendant la messe pour les défunts... »

Et ceci encore

«Il y a aussi la question du *tempo*. A-t-on entendu une *bonne* exécution? Car avec Dvorak il est de première importance de connaître ses *tempo*, que les suscriptions dans la partition ne donnent jamais bien à qui ne sait pas les rythmes tchèques... Vous vous souvenez de cette dame X à B... qui prétendait que les *Danses slaves* étaient très ennuyeuses. Puis nous les avons jouées ensemble et elle déclare : « Evidemment c'est autre chose ; mais il faudrait distribuer avec chaque cahier un Tchèque qui y mette son sentiment national. » Je me suis toujours souvenu de ce jugement d'une musicienne étrangère. »

Le résumé de toutes ces lettres est en définitive :

1° La *Symphonie du Nouveau Monde* exprime l'état d'âme d'un Tchèque sans culture en Amérique, état d'âme nostalgique et plein de reminiscences de la patrie d'une part, d'autre part stupéfait du brouhaha de la nouvelle vie...

2° Ce Tchèque sans culture est profondément musicien et sait admirablement son métier : il s'intéresse aux seules traces de musique qu'il rencontre dans les campagnes du Nouveau Monde, soit aux airs nègres. Sans être jamais copiés, adaptés ou imités, ces airs nègres déteignent légèrement sur deux ou trois passages de la symphonie sans détriment de son caractère tchèque.

3° La symphonie jaillit de cette tête géniale et inculte, d'un bloc, en une fois comme presque toutes ses autres compositions sauf les opéras, sans être stimulée par aucun adjuvant étranger, consultation d'auteurs, citations, lectures, etc., comme c'était le cas chez Brahms par exemple.

4° Le tchèquisme exaspéré par la nostalgie de cette œuvre

est tel que la nation à l'unanimité s'y reconnaît, depuis les sages et les docteurs jusqu'au plus infime peuple.

Il est extrêmement dommage que des œuvres étrangères de cette importance soient présentées de but en blanc à quel public que ce soit sans une connaissance exacte des conditions où elle s'est produite, et il est encore plus dommage qu'elles soient jugées au pied levé sur des renseignements qui déroutent l'impression. Il y a une question d'adaptation de l'œuvre au milieu ou plutôt de *familiarisation* (pardon du barbarisme) du public avec l'œuvre qui ne se résout qu'avec le temps. C'est très lentement que je vois l'étranger se rendre compte de la vraie valeur de César Franck. Et la seule fois où à ma connaissance le public de Prague sortit de sa réserve habituelle à l'égard des œuvres nouvelles qui lui viennent de France ou de Russie, ce fut pour huer l'*Espana* de Chabrier qu'il trouva d'une indécence révoltante et digne du café-concert. Je pourrais citer des premières autorités musicales d'Allemagne des jugements extraordinaires sur Franck et d'Indy. A quoi bon ? Souvenez-vous seulement de Hanslick sur Wagner et Bruckner. Et par mon expérience personnelle j'ai été amené à me méfier extraordinairement des premières impressions.

WILLIAM RITTER.





VARIÉTÉS

L'INVENTAIRE DU FONDS MUSICAL DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE

Tous nos lecteurs connaissent au moins de nom les admirables collections de musique ancienne qui se trouvent au Conservatoire et à la Bibliothèque nationale, et dont la France a droit d'être fière. Depuis plusieurs années le chiffre des volumes de musique, conservés rue de Richelieu a dépassé trois cent mille ; à la rue Bergère, l'opiniâtreté de M. Weckerlin n'a cessé depuis quarante ans d'accumuler les œuvres les plus rares ; et, bien qu'en ces derniers temps le manque de crédits nous ait, en France, interdit de lutter contre des nations plus favorisées, on peut dire que les séries musicales de nos deux grandes bibliothèques parisiennes conserveront pendant longtemps encore le rang qu'elles tiennent en Europe.

Malheureusement ces trésors sont d'un accès difficile au public. Dans aucun de ces dépôts, il n'existe d'inventaire que le chercheur puisse librement consulter. Parfois même un classement défectueux rend impossible tout travail méthodique et certain. Ceci est le cas pour le Conservatoire, véritable jardin des Hespérides, dans lequel l'érudition n'ose guère s'aventurer. Le lecteur est donc réduit à procéder le plus souvent par des sondages habiles, des explorations longues et hasardées, sans pouvoir cependant parvenir à un résultat bibliographique satisfaisant.

Cet état de choses lamentable va se modifier prochainement. La Bibliothèque nationale a décidé l'impression d'un inventaire du fonds de musique ancienne conservé au département des imprimés sous la côte *Vm*. Il y a deux ans, l'éminent admi-

nistrateur général Henry Marcel a chargé M. Ecorcheville de ce classement, qui se trouve aujourd'hui suffisamment avancé pour permettre de songer à sa publication. Enfin l'Académie des Beaux-Arts a bien voulu s'intéresser à cette œuvre et en assurer la réalisation matérielle. L'Institut vient de prélever, sur le legs Hubert Debrousse une première somme qui couvrira les frais de l'établissement de cet ouvrage.

Le catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale sera alphabétique, il comprendra toutes les œuvres de musique théorique et pratique, en partitions et parties et tablatures imprimées manuscrites, qui se trouvent au département des imprimés. Il s'arrêtera en 1750, cette date coïncidant avec une époque de l'histoire musicale, et formant une limite naturelle dans un travail de ce genre. Tous les mss. qui ne sont point manifestement la copie d'ouvrages imprimés feront l'objef d'un dépouillement thèmatique, qui permettra dans la suite l'identification d'un très grand nombre d'œuvres anonymes et contribuera au projet de bibliographie musicale universelle que la S. I. M. espère bien réaliser un jour.

DÉCORATION

M. Fendall Pegram, l'excellent baryton et professeur de chant américain, vient de recevoir les palmes académiques de M. le ministre des Beaux-Arts. Son talent et son enseignement si consciencieux lui ont mérité cette distinction artistique.



QUELQUES ÉLOGES

Ce communiqué a été déposé aux bureaux du *Mercure Musical*. Nous Nous serions impardonnables de n'en point faire part à nos lecteurs, et nous regretterons seulement la modestie de l'auteur de ce petit morceau, qui n'a pas voulu y mettre sa signature.

Le grand Concert que le célèbre violoniste Kneisel a donné à la salle Erard s'est transformé en une admirable apothéose rendue au génie de l'artiste, qui comme Hercule, le plus célèbre des héros de la Mythologie, a enlevé les pommes d'or du jardin des Hespérides.

Cette haute comparaison s'impose à nous quand on parle de Kneisel, ce digne et noble roi du violon dont l'âme multiple et surnaturelle nous est transmise par la correspondance uni-

forme et miraculeuse qui existe lui et le jeu étrange et endiablé de son archet qui entre ses mains devient une baguette magique avec laquelle une fée opère ses enchantements.

L'immense virtuosité de l'artiste se double d'un charme sublime qui a je ne sais quoi de « Céleste ». Est-il besoin de parler de l'exécution ? Je me contente de dire que même aux sons harmoniques naturels et aux quartes que tous les violonistes exécutent admettons bien ou très bien, il leur donne de son âme je ne sais quoi de sublime.

Les quintes et les octaves sont encore possibles, mais les tierces et les doubles tierces sont très rares et alors médiocrement exécutées par les violonistes ; pour notre héros ces tierces et doubles tierces sont autant de sons naturels et les difficultés sont savamment et admirablement dispersées. Son mécanisme est vraiment extraordinaire et sa maëstria est incomparable. Il exécute en se jouant les arpèges, les trilles, les staccato à doubles tierces, les pizzicato de la main gauche et de la main droite, avec une agilité inouïe et une parfaite égalité des sons harmoniques. Dans les morceaux de Paganini et surtout dans les thèmes les sons ont été merveilleusement harmoniques et dans la plus haute position sur la quatrième corde ont été exécutés avec une puissance et une expression qu'on n'a jamais entendus. Dans les sons effleurés le maître a une vivacité surprenante qui met en extase tous les grands violonistes qui après se demandent étonnés comment est-il possible qu'il fait ressortir des notes et des sons qui n'existent pas en réalité.

Et pour finir disons que tout violon qu'il touche a de nouveaux sons infiniment mélodieux comme le géant Antée qui reprenait de nouvelles forces chaque fois qu'il touchait la terre.



SOCIETE DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE RESULTATS DES CONCOURS POUR L'ANNÉE 1906

I. *PIÈCE SYMPHONIQUE.* — Jury : MM. Massenet, président ; Enesco, Ganaye, Gédalge, Aymé Kunc, Mouquet, Max d'Ollone, Taffanel, Paul Vidal, Anselme Vinée. Prix de 500 francs offert par *M. le Ministre des Beaux-Arts,* décerné

à M. FLORENT SCHMITT. Mentions aux auteurs des œuvres ayant pour devise : *P. H. E. M.* et *Pax.*

II. *SONATE* pour piano. — Jury : MM. Gabriel Fauré, président ; de Bériot, Ermend Bonnal, Diemer, Galeotti, Albert Roussel, Fl. Schmitt, G. Sporck, Wiernsberger, Wormser Prix de 500 francs (*Fondation Pleyel-Wolff-Lyon*). décerné à M. THIRION. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise: *N°* 56.

III. *TANTUM ERGO*, pour ténor solo et chœur à 3 voix (soprano, ténor et basse sans division) avec accompagnement d'orgue, de harpe, de violon et de contre-basse. — Jury : MM. Lenepveu, président ; Bellenot, Letorey, Pierre Kunc, Ch. Malherbe, Michelot, Planchet, Richelot, Marcel Rousseau, Tournemire. Prix Samuel Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau. Exceptionnellement et avec l'assentiment de la donatrice, ce prix a été divisé en trois mentions primées de 100 francs chacune, aux auteurs des œuvres ayant pour devise : *L'homme n'est que la pensée qu'il a. — Veni. — Roma.*

IV. *CHŒUR A 4 VOIX* pour voix mixtes avec accompagnement de piano. — Jury : M. Ch. Lefebvre, président ; Mme Hélène Fleury-Roy, MM. Eymieu, G. Caussade, Glandaz, Lavignac, de St-Quentin, Rougnon, Ternisien. Prix de 300 francs offert par M. Glandaz, partagé entre : M. RAYMOND SAURAT et M. ACHILLE PHILIP. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Iris.*

V. *PIÈCE D'ORGUE* avec accompagnement de quintette à cordes et trois cors. — Jury : MM. Dubois, président d'honneur; Al. Guilmant, président ; Dallier, Emmanuel, E. Gigout, G. Jacob, Lacroix, Letocart, Mulet, Perilhou, Ch. Quef, L. Viern. Prix de 200 francs offert par la *Société*, décerné à M. PAUL FAUCHET. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise *In Pace.*

Les Auteurs ayant obtenu des Mentions sont priés de vouloir bien se faire connaître, s'ils désirent que leur nom figure à l'Annuaire de la Société.



STUTTGART

Mr Marcel Herwegh, est allé dernièrement se faire entendre à Stuttgart, à l'occasion du Jubilé (cinquantenaire de la fondation) du Conservatoire Royal de cette ville. M. Herwegh, disciple du professeur Edmond Singer (aujourd'hui directeur honoraire du Conservatoire), a joué le concerto de Beethoven avait tenu à donner cette marque de déférence à son maître vénéré. Le public allemand a suivi avec intérêt l'interprétation donné par notre collègue, de cette œuvre difficile.



PUBLICATIONS RÉCENTES

DE CAIX D'HERVELOIS : *Pièces de viole,* transcrites pour violoncelle avec réalisation de la basse chiffrée par Auguste Chapuis. Deux recueils. Paris, Durand et fils.

MARCELLO CAPRA : *Annuario generale del Musicista d'Italia.* Turin-Rome, Societa tipografico-editrice nazionale.

MARC ANTOINE CHARPENTIER : *La couronne de Fleurs.* Révision par H. Busser. Paris, Durand et fils.

JEAN HAUTSTONT : *Notation musicale antonome.* Paris, Imprimerie de l'école Estienne.

VINCENT D'INDY : *Deuxième quatuor.* Petite partition. Paris, Durand et fils.

PAUL LADMIRAULT : *Variations sur des airs de biniou tricorrois,* pour piano à 4 mains. Paris, Demets.

E. LALO : *Scherzo* pour orchestre. Paris, Durand et fils.

MAURICE RAVEL : *Histoires Naturelles.* Chant et piano. Paris, Durand et fils.

RAOUL RICHTER : *Kunst und Philosophie bei Richard Wagner.* Leipzig. Quelle Meyer.

RICHARD WAGNER : *Lohengrin.* Prélude et Introduction au 3e acte. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

ANTOINE FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée* (1600), pour luth, transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin. (Publications de la *Société Internationale de Musique).*



REVUE DES LIVRES ÉTRANGERS

AHRBUCH *der Musikbibliothek Peters fur* 1906. (*XIII Jharg.*) *herausgegebenvon R. Schwartz* (*Peters* 1907 *in*-4°). — *Actes du Congrès de la Société internationale de musique, tenu à Bâle en septembre* 1906. (*Breitkopf* 1907 *in*-8°.)

Nous n'avons pas en France d'institution comparable à cette bibliothèque fondée et dotée par le regretté directeur de la maison Péters (Dr Vogel), et administrée par notre collègue le docteur Rudolf Schwartz. Dans un bâtiment vaste et tranquille d'une rue morose de Leipzig, s'ouvre sur un jardinet la salle de lecture : une grande table verte, des sièges confortables, et aux murs d'admirables portraits authentiques des vieux maîtres. Gluck au clavecin se tourne brusquement vers le visiteur ; Sébastien Bach, les sourcils contractés, poursuit un rève intérieur ; et Beethoven, tout barbouillé d'encre, se rend aussi laid que possible. Le service est prompt et discrèt ; le lecteur silencieux; le bibliothécaire toujours prèt à rendre service.

C'est là que se concentrent depuis treize ans tout ce qui paraît d'intéressant dans la littérature musicale et musicologique du monde entier. Tous les périodiques, les ouvrages théoriques et pratiques, instruments de travail et d'information dont peut avoir besoin l'étudiant et l'érudit sont soigneusements rassemblés et inventoriés ; et bien souvent aussi tel livre rare, tel autographe signalé dans un catalogue de vente ou de librairie prend le chemin de la bibliothèque. Tous les ans le d^r Schwartz publie un annuaire qui témoigne du bon ordre et de l'activité de l'institution confiée à ses soins. Le volume XIII qui vient de paraître contient comme les précédents un résumé bibliographique de toute la littérature musicale de l'année écoulée ; puis les études suivantes :

F. Spitta. — *Les « Passions » de Schûtz.*
H. Rietsch. — *Le principe de la sélection dans l'art musical.*

H. KRETZSCHMAR. — *L'esthétique de Robert Schumann.*
— *L'importance de Chérubini et de ses opéras.*
R. SCHWARTZ. — *A propos de Hassler.*
— *Les madrigaux profanes de Palestrina.*

Enfin une petite statistique nous renseigne sur les gouts et les préférences des lecteurs de la bibliothèque. Cette fois le « *Quellen-Lexicon* » d'Eitner, et les œuvres théoriques de Wagner tiennent la tête sur la liste des livres demandés. Parmi la musique pratique on remarque bien entendu avant toute autre œuvre la Salomé de Strauss, suivie des drames wagnériens et aussitôt après de Carmen. De telles publications font honneur à l'Allemagne.

A côté de ce témoignage de l'initiative individuelle, il convient de placer la manifestation d'une entreprise avant tout collective je veux dire la publication des comptes rendus de de ce deuxième congrès de la S. I. M., tenu à Bâle en septembre dernier, et qui, pour tous ceux que n'aveugle pas l'intérêt personnel, constitue une heureuse innovation. Il y a en effet quelque chose de changé dans les mœurs de la musicologie depuis qu'un millier de chercheurs dévoués aux intérêts de l'histoire musicale, s'est solidarisé, reconnaissant la nécessité du travail en commun. Cette S. I. M. que nous avions tous, il y a huit ans, considérée comme une entreprise de librairie germanique, est ainsi devenue par la force du dévouement collectif une véritable société savante, au sein de laquelle chacun conserve son indépendance et qui se dirige tout simplement par le jeu normal de sa propre activité. Le congrès de Bâle, dont il a été rendu compte en son temps, a marqué il faut l'espérer, la fin de cet isolement infécond dans lequel l'historien de la musique s'est si longtemps confiné, pour son plus grand dommage.

La publication des conférences, communications, vœux et projets présentés au cours de ces réunions internationales remplit 250 pages in-8°, et nous ne pouvons songer à en détailler ici les sommaires. Nous renvoyons à ce volume tous ceux de nos lecteurs qui sont soucieux de connaître l'état présent des sciences musicographiques en Europe.

J. E.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS



PARIS

La séance du 15 avril de la Section de Paris a eu lieu sous la présidence de M. Poirée, président.

Présents : MM. Poirée, Prod'homme, Ecorcheville, Aubry, Sautelet, van Waefelghem, Pirro, Teneo, Masson, Allix, de La Laurencie, Mutin, Legrand, de Lacerda, Mmes Gallet, Pereyra.

La démission de M. H. Radiguer est acceptée.

M. Allix, de Grenoble désormais fixé à Paris, est admis dans la Section

Candidatures : M. *Imbart de La Tour*, professeur d'esthétique lyrique au Conservatoire, présenté par MM. de La Laurencie et Prod'homme, (admis.)

M. *Knosp*, présenté par MM. Ecorcheville et Laloy (admis.)

M. Ecorcheville signale à l'attention de nos collègues un manuscrit français du début du XVIIIe siècle, conservé à la bibliothèque du Trinity Collège de Dublin sous la cote *G. S.* 10. 1177, et dont le titre est « *Traité de la musique moderne avec quelques remarques sur la musique ancienne* par A. D. V. 1702 » L'auteur de cet ouvrage est Alphonse des Vignolles, né au château d'Aubais en Languedoc en 1649 et mort en 1744 à Berlin où les persécutions contre les protestants l'avaient contraint de se réfugier. Des Vignolles avait étudié à Genève et à Londres; il n'était connu jusqu'à présent que comme un théologien érudit, auteur d'une volumineuse « Chronologie de l'Histoire Sainte », et membre distingué de la Société royale de Berlin.

Le ms. de Dublin nous le montre écrivain précis et avisé de la théorie musicale. Ce petit manuel manuscrit résume assez heureusement ce qu'un homme du monde instruit pouvait connaître de la doctrine des sons vers la fin du XVII[e] siècle en France ; et sans doute plus d'un musicien n'en savait pas davantage, avant la venue de Rameau. La partie historique de l'ouvrage est la plus faible, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un érudit. Les sources habituelles de des Vignolles sont : Kircher, de la Voye, Sauveur, Loulié. L'« histoire » de Bonnet, citée plusieurs fois, montre que le ms. n'a pu être achevé avant 1715. Cet ouvrage méritait d'échapper à l'oubli.

M. Pierre Aubry fait ensuite une communication sur l'œuvre musicale des *troubadours français*. Il s'agissait de résumer un siècle et demi d'histoire musicale dans un exposé assez court. Aussi notre collègue, laissant de côté le point de vue purement historique, s'est-il attaché de préférence aux genres poétiques cultivés par les troubadours : la pastourelle, la chanson d'aube, la chanson à danser, la chanson religieuse et la chanson courtoise. M. Pierre Aubry, après avoir défini chacune de ces formes, en a fait entendre des exemples chantés par Mme Tracol, l'excellent professeur de la Schola Cantorum, et M. Sautelet, qui fut une fois de plus le dévoué collaborateur des réunions de la S. I. M. Nous notons que les interprètes, dédaigneux des traductions faciles, ont chanté le texte ancien des troubadours. Enfin M. R. de Castéra voulut bien accompagner au piano ces pièces qu'il a lui même harmonisées. (1)



PUBLICATIONS INTERNATIONALES

Sommaire des numéros d'avril.

BULLETIN MENSUEL :

Die Musikaesthetik der Deutschen Aufklaerung, par SCHERING,
« *Master Alfonso* » (Ferrabosco), par P. ARKWRIGHT.
Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Haendels, par EINSTEIN.

(1) Ces mélodies archaïques viennent en effet de paraître avec accompagnement de piano et de harpe, par M. de Castéra chez l'éditeur Rouart. Nous rendrons compte prochainement de cette anthologie.

Comptes rendus et Revue des livres, articles de presse et conférences. Communications des sections.

Recueil trimestriel :

Iter Hispanicum, par PIERRE AUBRY.

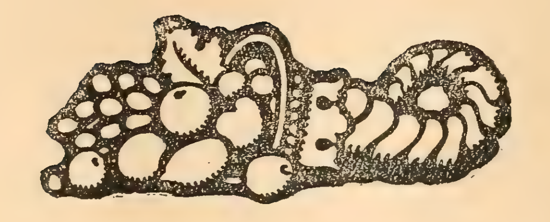
Roland Lassus Beziehungen zu Frankreich, par A. SANDBERGER.

La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres des privilèges, par M. BRENET.

Wie enstehen Kirchengesaenge, par A. THURILNGS.

Das absolute Tonbewusstsein und die Musik, par O. ABRAHAM.

Uber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Musik, par V. LEDERER.



Le Gérant : MARCEL FREDET Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés l'orsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer, d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'éxécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).
C'est l'espoir.
Les grands vents.
Tristesse.
En recueil. *Net.* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).
I. Roses en bracelet autour.
II. Dans le jeune et frais cimetière.
III. Va-t-on songer à l'automne.
En recueil. *Net.* 3 »
— « Cinq mélodies ».
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).
II. Si la plage penche (P. Valéry).
III. Les deux Perles. (Tchang-Tsi).
IV. L'air (Th. de Banville).
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).
En recueil. *Net.* 5 »
Déodat de Séverac.
Chanson de Blaisine (M. Magre). *Net.* 1 50
Le Chevrier (P. Rey). » 1 70
Les Cors (P. Rey). » 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). 1 70
» » 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gauthier). » 2 50
Dupont (G.) Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. » 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en *sol* mineur. » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate à quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »
Rhené-Baton. « Six préludes »
I. Prélude en *mi* min. *Net.* 1 »
II. Prélude oriental, en *fa* ♯ maj. *Net.* 2 50
III. Prélude, en *ut* min. » 1 »
IV. Prélude, en la ♭ maj. » 1 70
V. Prélude ancien, en *si* min. » 1 70
VI. Prélude, en *sol* min. » 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35
— Pavane pour une Infante défunte. » 2 »
Vanzande (R.). Marine. » 2 50
Labey (M.). Symphonie. en *mi*, piano 4 mains. » 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue *la* min. (de J.-S. Bach). » 3 »
— Prélude et fugue en *mi* min. (de J.-S. Bach). » 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. *Net.* 10 »
Leclair (J.-M.). 1er Livre des 6 Sonates. » 15 »
Mel-Bonis Largo en *mi* maj. (attribué à Haendel). » 1 70
Munktell (H.). Sonate. » 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en *sol* en 4 parties » 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. » 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 6 »

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 7 »

AGENCE DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

E. ANSERMET, Pierre AUBRY, René D'AVRIL, Alexandre DE BERTHA, Charles BORDES, Adolphe BOSCHOT, X.-Marcel BOULESTIN, Raymond BOUYER, J.-Ernest BLOCH, Michel BRENET, M.-D. CALVOCORESSI, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTERA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNELIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Arthur FARWELL, Edmond FLEG, Amédée GASTOUE, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, le R. P. KOMITAS, Fr. DE LACERDA, Louis LALOY, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LEANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Jean MARNOLD, Paul-Marie MASSON, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, Marcel MONTANDON, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Louis REGIS, Jacques REBOUL, Odilon REDON, William RITTER, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Magnus SYNNESTVEDT, Archag TCHOBANIAN, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR.

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant :
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Curtil, boul. St-Germain.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nimes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

ETRANGER

Les éditeurs des publications internationales de la Société : Breitkopf et Hartel.
Berlin W. 21, Potsdamerstr.
Bruxelles, 45, Montagne de la Cour.
Leipzig, 36, Nürnbergerstr.
London W, 54, Great Marlborough Street.
New-York, 11, East 16 th Street.

SOMMAIRE

RÉDACTION

Les mercredis et samedis de 4 heures à 6 heures.

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.



Quelques Documents sur Jean-Philippe Rameau et sa Famille

Les documents que nous publions ici, et qui concernent, outre la vie de Rameau, depuis l'époque de son mariage (1726) jusqu'à sa mort (1764), celle de ses enfants jusqu'à la Révolution, proviennent, pour la majeure partie, d'archives de notaires parisiens. Personne n'ignore plus l'intérêt que présentent ces archives, au point de vue de l'histoire documentaire, mais, en raison de la dispersion des actes entre les diverses études, les recherches effectuées chez les notaires sont longues et laborieuses. Il serait grandement à souhaiter qu'une législation rationnelle vînt, par la centralisation des anciennes archives notariales, mettre un terme au régime disparate et quelque peu incohérent qui leur est appliqué actuellement.

Dans un grand nombre d'actes signés par lui, Rameau prenait le titre de « bourgeois de Paris. » C'est en effet l'existence d'un bourgeois de Paris, fort appliqué à ses affaires, que nous révèlent par le détail, les documents qui vont suivre. (1) Ils touchent ainsi aux conditions économiques dans lesquelles se trouvaient les artistes au XVIIIe siècle, et, par là, leur intérêt

(1) M. Michel Brenet, dans une série d'excellents articles publiés dans le *Guide Musical* en 1898 s'est placé au même point de vue. Cf. *Guide Musical* 31 juillet 1898, pp. 578 et suiv.

dépasse de beaucoup la personnalité de l'auteur de *Castor* et *Pollux*, en nous montrant de quelle façon un musicien de ce temps-là plaçait son argent, et à quelles difficultés financières il se trouvait exposé. Ils nous fournissent enfin des renseignements sur les quatre enfants qui naquirent du mariage de Rameau avec Marie-Louise Mangot.

Nous suivrons, pour citer ces documents, l'ordre chronologique.

I

Rameau épousa le 25 février 1726, à Saint-Germain-l'Auxerrois la fille d'un musicien, Marie-Louise Mangot (1). Il avait alors 43 ans, (2) et sa femme n'était âgée que de 19 ans, ainsi qu'il résulte de son acte de baptême :

Extrait des Registres des Baptêmes de l'Eglise royale et paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois.

Du jeudy, 27 janvier 1707.

Fut baptisée Marie-Louise, fille de Jacques Mangot, musicien et de Françoise de Losier, sa femme rue Saint Honoré ; le Parein, haut et puissant Seigneur Louis-Charles de Lévy, duc de Vantadour, pair de France, prince de Maubuisson Comte de Tournon et de la Voûte, Marquis de Vigny et autres lieux, représenté par Martin du May Escuyer dudit Seigneur de Vantadour ; la mareine, Dlle Marie Trumeaux, fille de Pierre Trumeaux, Banquier ; l'enfant est née le mardy vingt-cinquième du présent mois, et ont signé :

Du May, Trumeaux, Mangot, Raufast.

(1) Le *Dictionnaire* de Jal donne, en partie, l'acte de mariage : « Le lundi vingt cinquième février 1726, Jean Philippe Rameau bourgeois de Paris, âgé de 43 ans, fils de deffunt Jean Rameau vivant bourgeois de Dijon et de Claudine de Martinécourt, de la paroisse St Eustache » épousa à St Germain l'Auxerrois « Marie-Louise Mangot, âgée de 18 ans passés, fille de Jacques Mangot, bourgeois de Paris et de Françoise De Lozier, demeurant rue Bailleul. » On voit que, dans cet acte, Rameau s'intitule « bourgeois de Paris », tandis que dans son contrat de mariage il prend le titre d'organiste ; de plus, l'acte de mariage le désigne par ses prénoms réels Jean Philippe, alors que le contrat lui donne par erreur ceux de Jean Baptiste. Nous verrons plus loin que Rameau tint à rectifier, au moyen d'un acte de notoriété, diverses erreurs de ce genre qui s'étaient glissées dans d'autres actes.

(2) Il avait été baptisé le 25 septembre 1683.

Approuvé un mot raturé comme nul à la dixième ligne. Délivré par moy soussigné prêtre docteur de Sorbonne, curé de ladite Eglise le 6 may 1752.

Signé : RAUSNAY. (1).

Le contrat de mariage avait été passé trois jours auparavant, le 12 février 1726, par devant Delambon et son confrère, notaires à Paris.

« Contrat de mariage. 22 février 1726 :

Furent présents les Sieurs. Jean Baptiste Rameau organiste demeurant à Paris, Rue des Petits Champs, paroisse Saint-Eustache, majeur, fils de deffunts Jean Rameau organiste à Dijon, et dam^elle^ Claudine de Martinécourt sa femme, ses père et mère, pour luy, en son nom, d'une part.

Et Jacques Mangot, Simphoniste du Roy et dam^elle^ Françoise de Lausier son épouse de luy authorisée à cet effet de représenter, demeurant rue Bailleul, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, stipulant pour dam^elle^ Marie-Louise Mangot leur fille, demeurante avec eux, à ce présente, son consentement pour elle et en son nom d'autre part.

Lesquelles parties, en la présence de de Lausier, de Messire Alléon gentilhomme servant ordinaire du Roy, de la dame Marie-Anne Jallot, son épouse, de d^lle^ Marie Marthe Alléon, leur fille, de Charlotte Dufour, épouse d'un sieur de Saint-Jus (?), de d^lle^ Marie Trumeau, fille, leurs amis »

font les conventions ordinaires de mariage dans lesquelles on relève ce qui suit : après la clause habituelle, relative aux dettes et hypothèques des époux :

« Le dit futur époux a doué et doue ladite future épouse de 200 Livres de rente de douaire préfixe, dont elle jouira en usufruit, suivant la coutume.

Le Survivant des futurs époux aura et prendra par préciput, suivant partage des biens meubles de la Communauté qu'il voudra choisir, suivant la prisée de l'inventaire qui sera fait et sans crue, jusqu'à la somme de 2000 Livres, ou ladite somme en deniers comptans, à son choix. »

Le reste du contrat est rédigé à l'ordinaire et contient une donation entre-vifs au survivant des époux de tous les biens meubles et immeubles propres, acquêts et conquêts qui se trouveront appartenir au premier mourant au jour de son décès

(1) Acte joint à l'acte de Notoriété susvisé (8 mai 1752). Minutes Fortier. Vingtain successeur.

L'acte fut signé des parties et des amis indiqués ci-dessus. (1)

La famille Mangot était une famille d'artistes ; le père de Marie-Louise, désigné simplement comme « musicien » dans l'acte de baptême de sa fille, puis comme « symphoniste du Roi » dans le contrat de mariage qui précède, est très probablement, ainsi que l'a montré M. Brenet (2), le Mangot qui figure sur la liste des musiciens défunts pour lesquels on célèbre une messe à Saint-Germain-l'Auxerrois au mois de décembre 1731 (3)

En outre, on relève au commencement du XVIII[e] siècle une danseuse du nom de Mangot qui danse lors de la reprise de l'*Alceste* de Lulli, le 25 novembre 1706 (4), dans la *Semêlé* de Marais, le 9 avril 1709, et lors de la reprise de *Cadmus*, le 28 août 1711 (5) Il y a même, parmi les « acteurs dansans » de cet opéra, un danseur du nom de Rameau, en lequel il faut vraisemblablement voir Pierre Rameau, auteur du « *Maître à danser* qui enseigne la manière de faire tous les différents pas des danses dans la régularité de l'art », ouvrage paru en 1725. (6) Pierre Rameau est inscrit sur les Etats de la Capitation de 1695, dans la 2[e] classe, et pour une somme de 4 livres (7). Bien plus, ce maître de danse avait une femme ou une fille qui se produit le 4 août 1714, dans les *Fêtes de Thalie* de Mouret, à côté de la Mlle Mangot, et, de la sorte, les noms de Rameau et de Mangot, que le mariage de Jean-Philippe devait réunir 12 ans plus tard, se trouvent ici déjà associés. (8)

(1) Minutes Delambon. Labouret succ[r]. Ce contrat de mariage ne fut insinué que le 12 février 1760. (Arch. nat. Y 392, f° 160 v°).

(2) Art. cité. p. 579. Nous n'avons point trouvé de musicien du nom de Mangot dans les *Almanachs royaux* de 1722 et de 1727. Mais il existe dans les *Mélanges de Rameau* du fond Decroix (Bib. nat. Vm[7] 3620) un *Duo de M. Mangot* « Qu'est-ce que l'amour, le connois-tu Grégoire ? » qui nous donne un échantillon du savoir faire de Jacques Mangot ou de son fils.

(3) *Mercure* décembre 1731. p. 2888. Le fils de Jacques Mangot, Jacques Simon, eut une charge de hautbois et musette de Poitou en 1718. Cf. BRENET *Loc. cit*, et ECORCHEVILLE: *Quelques documents sur la Musique de la Grande Ecurie du Roi*. S. I. M. 1901.

(4) DUREY DE NOINVILLE. II. p. 102.

(5) *Ibid.* p. 103.

(6) *Le Maître à danser* est illustré de figures dessinées par Pierre Rameau lui-même qui, à cette époque, s'intitulait: « Maître à danser des Pages de Sa Majesté la Reine d'Espagne. »

(7) Capitation des Maîtres à danser et joueurs d'instruments ès la ville et fauxbourgs de Paris. 1695 Arch. nat. Z[1H] 657.

(8) DUREY DE NOINVILLE, II. p. 109.

La Dlle Mangot danse encore à la reprise de *Thésée*, le 5 décembre 1720, mais son nom cesse de figurer parmi ceux des acteurs des ballets à partir de cette époque.

Au dire de Maret, Marie-Louise Mangot « joignait à des manières distinguées, et à une bonne éducation, beaucoup de talents pour la musique, une fort jolie voix, et un bon goût pour le chant. » (1).

Nous savons, en effet, que Mme Rameau chanta à la cour.

En février 1734, l'opéra d'*Hippolyte et Aricie* lui fournit l'occasion de se faire entendre et applaudir de la reine. Voici ce qu'on peut lire, à ce sujet, dans le *Mercure* :

« Les Delles Pelissier et Petitpas jouèrent les principaux rolles, et le Sr Jeliot chanta avec succès celui d'Hipolite ; la Dlle Rameau, épouse de l'Auteur de la Musique, doubla le rolle d'Aricie ; la Reine loua beaucoup sa voix et son goût pour le chant. » (2)

En 1738, Mme Rameau chante encore à Versailles dans *Castor et Pollux* ; les comptes du trésorier des Menus-Plaisir vous disent qu'on a payé :

« Au Sr Rameau, la somme de 60 livres au sujet des Voyages qu'il a faits de Paris à Versailles et retour, pour faire exécuter l'opéra de Castor et Pollux, y compris les voyages que sa femme a faits pour chanter dans ledit opéra. » (3)

Enfin, en 1740, elle remplit un rôle des *Talents lyriques*(4).

Du mariage de Rameau avec Mlle Mangot naquirent ainsi que nous le verrons quatre enfants, deux garçons et deux filles ; d'abord un fils, Claude-François, né le 3 août 1727, dont Jal a publié l'acte de baptême, (5) puis, en 1732, une fille, Marie-Louise :

(1) MARET : *Eloge de Rameau*, p. 74. Cf. *Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuse du Diocèse de Dijon*, p. 172. 173. D'après Maret, Marie-Louise Mangot avait une sœur religieuse dominicaine à Poissy, dont la voix était citée pour une des plus belles qu'il y eût en France.

(2) *Mercure*, février 1734, p. 392.

(3) Arch. nat. O1 2863, fo 196 vo. *Comédies et Concerts des Quartiers de janvier et d'avril* 1738. On trouve aussi (O1 2863 fo 267 vo): «A la Dlle Rameau, pour ses appointemens ; 1000 livres. »

(4) Cf. MICHEL BRENET, *Loc. cit.* p. 579.

(5) JAL. p. 1036. L'enfant fut baptisé à St Germain l'Auxerrois, le même jour. Son parrain était Claude Rameau son oncle, organiste à Dijon, représenté par Jacques Mangot son grand-père ; la marraine était Françoise de Lozier, sa grand-mère. Il est à remarquer que Jal est beaucoup moins bien renseigné que les anciens

Extrait des Registres des Baptêmes de l'Eglise Royale et paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris.

Du samedi, 15 novembre 1732, fut baptisée Marie-Louise, fille de Jean-Philippe Rameau, Bourgeois de Paris, et de Marie-Louise Mangot son épouse, rue du Chantre, le parain François Grou de Beaufort, écuyer, Directeur général du magasin des marbres du Roy, la maraine, demoiselle Marie Guillot, fille de Jean-Baptiste Guillot, Bourgeois de Paris; l'enfant est née du jour d'hier et ont signé :

FRANCOIS GROU DE BEAUFORT, — DAYDÉ Ptre. — M. F. GUILLOT. — RAMEAU.

Délivré par moi soussigné, prêtre Docteur en Sorbonne, curé de ladite Eglise, le 6 May 1752.

Signé : RAUSNAY. (1)

Cinq ans plus tard, à la fin de l'année 1737, Rameau, qui avait quitté la rue du Chantre pour venir s'installer Hôtel d'Effiat, rue des Bons-Enfants, (2) établissait chez lui une « Ecole de composition de musique »; trois fois la semaine, il se proposait de rassembler, de 3 à 5 heures, 12 écoliers, moyennant versement par chacun d'eux d'une rétribution mensuelle d'un louis (3). Nous pouvons nous faire une idée des leçons qu'il professait par son *Code de musique pratique*, publié en 1760, et qui en résume l'enseignement. Le *Mercure* de décembre 1757 l'annonçait dans les termes suivants :

Prospectus où l'on propose au Public, par voie de Souscription, un Code de musique pratique, composé de Sept Méthodes, par M. Rameau.

L'étendue de ce Prospectus et le peu d'espace qui nous reste ne nous permettent pas de l'insérer ici dans son entier, comme nous l'aurions vivement désiré, persuadés que tout ce qui vient de ce grand homme sur cette partie doit être précieux et consacré dans les archives des

auteurs sur le nombre des enfants que Rameau eut de son mariage. C'est ainsi qu'il ne parle que d'une seule fille du musicien, et encore, le fait-il de façon dubitative, tandis que Maret n'oublie que le second fils de Rameau, dont nous parlons plus loin.

(1) Arch. de la Seine. *Reconstitution des Actes de l'Etat civil*, N° 448 489. d'après un acte de notoriété reçu le 8 mai 1752 par Me Fortier.

(2) L'hôtel d'Effiat est actuellement le n° 21 de la rue des Bons Enfants. Au moment où Rameau l'habitait, il appartenait au Marquis d'Artaguette. Voir : Mquis de Rochegude *Guide pratique à travers le vieux Paris*, p. 133, et Cte d'Ancourt : *Les anciens hôtels de Paris*, p. 70.

(3) L'Ecole de composition de Musique fait l'objet d'une annonce du *Mercure* (décembre 1737, p. 2648), que M. M. Brenet a publiée dans le *Guide Musical*, *Loc-cit.* p. 579.

Beaux Arts ; nous sommes forcés, malgré nous, de nous borner à une simple annonce et d'avertir seulement le Public amateur que le Code de Musique pratique, composé de 7 Méthodes, formera 2 volumes in-4°, dont un, imprimé en beau caractère et sur beau papier, l'autre gravé et imprimé sur papier pareil à celui des Opéra. Le prix des deux volumes sera, pour les souscripteurs, de 24 Livres, et de 30 Livres pour ceux qui n'auront pas souscrit. Les exemplaires seront livrés aux Souscripteurs à la St-Martin 1758. Quoique cette entreprise soit de nature à exiger beaucoup de dépense, on ne demande aucune avance de la part des souscripteurs ; ils auront seulement la bonté d'envoyer ou chez l'Auteur rue des Bons Enfants, près le Palais Royal, ou chez Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques, leur Souscription, suivant la formule ci-après, avec leur adresse exactement écrite.

« Je promets payer la Somme de Vingt-quatre Livres pour un exemplaire du Code de Musique pratique par M. Rameau, pour lequel j'ai souscrit, et ce, en remettant ledit exemplaire. (1). »

Dans la *Correspondance littéraire*, Grimm, toujours acerbe, en apprenant à ses lecteurs l'ouverture de la souscription, ajoutait : « Je ne crois pas que cet ouvrage fasse fortune quoiqu'il soit prôné et annoncé avec emphase dans tous les journaux. » (2)

Mais à côté du Rameau professeur et quelque peu revêche, il y avait le Rameau bon vivant. Nous savons en effet, que le musicien d'*Hippolyte* et *Aricie* faisait partie du fameux *Dîner du Caveau*, où, à partir de 1733, il se rencontrait avec nombre de gens de lettres et d'artistes. Ces petites fêtes, qui alliaient aimablement la gastronomie à la littérature, se tenaient chez Landelle, à l'Hôtel de Bussy, et réunissaient 16 convives de fondation, parmi lesquels le rubicond Piron, les deux Crébillon, Collé, Panard, Gresset, Bernard, La Bruère, Duclos, Moncrif, François Boucher et le chanteur Jéliotte. (3)

Toutefois, la bonne chère et les joyeux devis ne distrayaient pas Rameau de ses affaires. Grâce à ses leçons, aux subsides que lui fournissait son protecteur Le Riche de la Pouplinière, grâce aussi à ses émoluments d'organiste et aux honoraires qu'il touchait de l'opéra, notre musicien avait amassé quelque argent. Cet argent, il s'agissait de le faire fructifier. Mais, en raison

(1) *Mercure* Décembre 1757, pp. 157. 158.

(2) *Correspondance littéraire*, décembre 1757, III, p. 457.

(3) *Voir* à ce sujet, Laujon, *Œuvres*, 1811. IV. p. 225, et le très-intéressant article publié par M. Paul. Fromageot dans le *Bulletin de la Société du VIe Arrondissement de Paris*, VI, 1903, pp. 84. 85.

de la rareté des valeurs mobilières alors en circulation, Rameau n'avait à sa disposition qu'un nombre fort restreint de placements. Parmi ceux-ci, les créances hypothécaires sur de grands propriétaires fonciers, ou sur des officiers munis de charges importantes, les constitutions de rentes sur les aides et gabelles, ou sur l'Hôtel de ville et les actions des Fermes étaient à peu près les seuls qui lui fussent accessibles. Les créances notamment, lorsque le remboursement pouvait en être assuré, se présentaient comme un placement des plus fructueux, susceptible de rapporter du 10%. Seulement, il arrivait plus d'une fois que les intérêts restaient en souffrance et que le remboursement du capital ne s'effectuait que par autorité de justice. L'existence financière de Rameau et les tracas que lui cause la gestion de ses capitaux vont se révéler à nous, à partir de 1740.

Il débute par une heureuse inspiration ; le 10 juin 1740, il constitue sur les revenus du roi, à son profit et à celui de sa femme sur la tête et pendant la vie de sa fille Marie-Louise, une rente viagère de 160 Livres. (1)

Puis il devient créancier, *par transport*, de M. de Blenac, et voici dans qu'elles conditions.

Un notaire parisien, Me Silvain Ballot avait prêté à messire Gabriel-Madeleine de Courbon, chevalier, comte de Blenac et à sa femme Anne Garnier de Salins, demeurant à Paris, rue de Verneuil, une somme de 60.000 livres, qui faisait l'objet d'une obligation passée le 29 septembre 1733 devant Me Fortier, notaire à Paris. (2) Pour arriver à se faire rembourser, Ballot avait dû recourir à la justice, et, à sa requête, deux sentences intervenaient au Châtelet de Paris le 8 mai 1734 et le 14 décembre 1537 pour condamner solidairement Blenac et sa femme au aiement de leur dette et des intérêts de celle-ci (3)

Mais les débiteurs ne se libéraient pas intégralement ; par quittance passée devant Fortier, le 6 septembre 1738,

(1) Minutes Ballot, Josset succr. Les arrérages de la rente en question devaient être payés sur une loterie royale. Nous n'avons pu retrouver ce contrat de constitution de rente.

(2) La famille de Courbon était originaire de Saintonge. Voir La Chesnaye Desbrois. VI, p. 320, 327. — *Obligation du 29 Septembre* 1733, Minutes Fortier, Vingtain succr, et Arch. de Seine-et-Oise, E. 1026.

(3) La première de ces deux sentences fut notifiée à Blenac, le 14 mai 1734. Au cours de cette affaire, sa femme se séparait de biens d'avec lui. (*Sentence du Châtelet du 22 Décembre* 1734. Arch. Seine-et-Oise, même dossier).

Ballot reconnaissait avoir reçu, sur sa créance, une somme de 42.760 livres (1) Il restait donc à payer au créancier 17.240 livres de capital, plus les intérêts de celui-ci qui, au 15 octobre 1740, se montaient à 1.742 livres, 11 sols et 6 deniers.

C'est alors qu'intervient Rameau ; il verse entre les mains de Ballot la somme globale de 18.982 livres, 11 sols, 6 deniers, montant du reste encore dû de la créance Blenac, contre transport de cette créance à son profit. Dans la circonstance, Rameau n'intervenait pas directement, en ce sens que le transport n'était pas fait en son nom, mais bien au nom d'un Sr Pasquier(2) qui jouait là le rôle de personne interposée, comme le montre l'acte suivant passé devant Fortier, le même jour que le transport fictif Ballot-Pasquier :

Aujourd'huy est comparu par devant les Conseillers du Roy, notaires au Châtelet de Paris soussignés, Me Jean Pasquier, premier huissier audiancier de la chambre royalle de la Maçonnerie au Palais, y demeurt rue Saint-Louis, près le Palais, parroisse Saint-Barthélemy.

Lequel a volontairement par ces présentes reconnu et déclaré n'avoir et ne prétendre aucune chose au transport qui lui a été fait par Me Silvain Ballot, avocat au Parlement, conseiller du Roy, Notaire à Paris, par acte passé ce jour d'huy devant les notaires soussignés dont Me Fortier, l'un deux a la minute, de la somme de 18982 Livres, 11 sols, 6 deniers due audit Me Ballot par Mre Gabriel Madeleine de Courbon, Marquis de Blenac, Grand Sénéchal de Saintonge, et Dame Anne Garnier de Salins, Marquise de Blenac, son Epouse, solidairement, savoir 17240 Livres de principal, 1742 livres, 11 sols 6 deniers pour intérests de ladite somme principale, échus depuis le 6 septembre 1738 jusqu'à ce jour, ensemble et tous les frais faits par ledt Me Ballot contre lesdits Seigneurs et Dame de Blenac, le tout ainsi qu'il est plus au long énoncé audit transport qui contient subrogation par ledit Me Ballot en faveur dudt Sr Pasquier en tous ses droits noms, raisons, actions, hipotèques, poursuites, saisies, oppositions et procédures contre lesdits Sr et De de Blenac.

Mais que ledit transport est pour et au profit de Sr Jean-Philippe Rameau, bourgeois de Paris, qui a fourni de ses deniers ladite somme de 18982 livres 11 Sols 6 deniers, ensemble la valeur desdits frais, et auquel le Sr Pasquier n'a fait que prêter son nom à sa réquisition et pour lui faire plaisir.

C'est pourquoi ledt Sr Pasquier consent que ledt Sr Rameau touche et reçoive ladte somme de 18982 Livres, 11 sols, 6 deniers, ensemble le montant desdits frais, ou autrement, passe et dispose de l'effet dudit

(1) *Quittance du 6 Septembre* 1738, Minutes Fortier, Vingtain succr.
(2) *Transport Ballot-Pasquier* ; 15 octobre 1740. Minutes Fortier. Vingtain succr.

transport comme bon lui semblera, à l'effet de quoi ledit S[r] Pasquier lui en fait par ces présentes toute déclaration et nouveau transport nécessaire...» (1)

Nous verrons, par la suite, que cette affaire causa bien des soucis au musicien.

Cette même année 1740, il naissait à Rameau un deuxième fils que tous les historiens ont jusqu'à présent complètement passé sous silence. Il est probable, d'ailleurs, que ce second fils mourut de bonne heure, mais il vivait encore en 1745, et c'est une constitution de rente viagère de cette époque qui nous a révélé son existence. Voici son acte de baptême :

Extrait du Registre des Baptesmes faits en l'Eglise paroisiale de Saint-Eustache à Paris.

« Le 6 décembre de l'an 1740, fut baptisé Alexandre, né d'hier, fils de S[r] Jean-Philippes Rameau, bourgeois de Paris, et de Marie-Louise Mangot son épouse demeurants rue des bons Enfans. Le Parein, S[r] Alexandre Augustin de Saffray d'Engraville, Page de la petite Ecurie du Roy, La Mareine, Dlle Thérèse Deshayes, Epouse de M. Alexandre de Lapouplinière, fermier général, Les quels et le père ont signé.(2).

On voit qu'Alexandre Rameau avait pour marraine, la fameuse Thérèse Deshayes, femme de ce La Pouplinière, dont la protection ne cessait d'entourer le musicien. Mme de La Pouplinière montrait ainsi tout l'intérêt qu'elle témoignait à l'hôte habituel de sa villa de Passy.

Quatre ans plus tard, la famille de Rameau s'augmentait d'une deuxième fille, Marie-Alexandrine, que Maret, et après lui la plupart des auteurs, ont fait naître en novembre 1744, mais dont la naîssance doit être reportée au mois de septembre de cette année. Bien que nous n'ayons pas retrouvé l'acte baptistaire de Marie-Alexandrine Rameau, il nous est, cependant, possible de fixer la date de sa naissance, et cela, grâce aux *Lettres d'émancipation* qu'elle reçut le 14 septembre 1764. Aux termes de ces lettres, Marie-Alexandrine avait alors, « vingt ans moins quatorze jours », et était née, par conséquent, le 28 septembre 1744 (3)

(1) Minutes Fortier — Arch. de Seine et Oise, E 1026. Acte du 15 octobre 1740.

(2) Extrait délivré le 4 janvier 1745. *Rente viagère du 4 octobre 1745*, citée plus loin. Minutes Ballot, Josset succ[r].

(3) Voir plus loin ces *Lettres d'émancipation*.

Elle fut le dernier enfant de Rameau dont nous pouvons dès lors établir, comme il suit, la progéniture :

1° Claude-François, né le 3 août 1727 ;
2° Marie-Louise, née le 14 novembre 1732 ;
3° Alexandre, né le 5 décembre 1740 ;
4° Marie-Alexandrine, née le 28 septembre 1744.

Il existe une lettre de Rameau datée du 29 mai 1744, et sur laquelle nous croyons utile d'attirer l'attention en raison du grand intérêt qu'elle présente à l'égard de l'esthétique de l'auteur de *Castor et Pollux*. Cette lettre, adressée à un jeune musicien qui sollicitait les conseils de Rameau au moment où, plein d'ardeur, il se préparait à écrire lui aussi des opéras, complète la lettre célèbre à Houdard de la Motte que le *Mercure* publia au mois de mars 1765. On y constate avec quels scrupulse avec quelles précautions, avec quelle conscience, Rameau envisageait la carrière de musicien dramatique:

« Je suis très sensible, Monsieur, à l'honneur que vous me faites, et, en même temps très mortifié de ne pouvoir vous être que d'un faible secours, tant parce que mes affaires ne me permettent pas de m'en détourner que parce que ce que vous souhaitez demande un bien plus long détail que vous ne vous l'imaginez peut-être. Il faut être au fait du spectacle, avoir longtemps étudié la nature, pour la peindre le plus au vrai qu'il est possible ; avoir tous les caractères présens, être sensible à la danse, à ses mouvemens, sans parler de tous les accessoires ; connoitre les voix, les acteurs, etc. Le ballet vous conviendroit mieux que la Tragédie pour début. Je crois, d'ailleurs M. Panard plus capable de l'un que de l'autre (1); il a du mérite, mais il ne nous a point encore donné de lyrique. Il faudroit, avant que d'entreprendre un si grand ouvrage, en avoir fait de petits, des cantates, des divertissemens, et mille bagatelles de cette sorte qui nourrissent l'esprit, y échauffent la verve, et rendent insensiblement capables de plus grandes choses(2). J'ai suivi le spectacle depuis l'âge de 12 ans ; je n'ai travaillé pour l'Opéra qu'à 50 ans, encore ne m'en croyois-je pas capable ; j'ai hasardé, j'ai eu du bonheur, j'ai continué. Je suis avec toute la considération possible, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

RAMEAU. (3).

(1) On remarquera le jugement que Rameau porte sur Panard.

(2) Ceci est à rapprocher de ce que Rameau, dans sa lettre à Houdard de la Motte (1727), dit de ses propres Cantates.

(3) Cette lettre était adressée à un Sr Mongeot «ci devant attaché à l'éducation de Mme la Princesse de Guéménée, et à présent, à celle de ses enfants.» Mongeot en communiquant cette lettre à M. de la Place, auteur du *Mercure*, ajoutait :

C'est là, certes, pour un homme qui comptait alors à son actif *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, et *Dardanus*, une profession de foi aussi éloignée de l'orgueil que de la réclame, et le « Veni, vidi, vici » du musicien semble exprimé de façon bien modeste quand on le compare aux déclamations tapageuses de triomphateurs plus récents. Rien ne saurait mieux mettre en lumière un des traits distinctifs du caractère de Rameau, à savoir la probité artistique.

Voltaire venait d'être désigné avec Rameau pour composer les divertissements de la Cour, et ce choix n'allait point sans exciter des jalousies dans le monde des lettres, comme en témoigne l'entrefilet suivant :

Roy jette feu et flammes contre Voltaire à l'occasion du choix que le Roi a fait de ce poète et de Rameau pour la composition des divertissemens qui seront exécutés à l'avenir à la Cour. (1)

Nous savons en outre par la correspondance de Voltaire que sa collaboration avec Rameau fut marquée à maintes reprises par des discussions que l'autoritaire musicien suscitait dès que les droits de la musique lui paraissaient méconnus.

Le 4 mai 1745, après la représentation de la *Princesse de Navarre* (2), Rameau reçoit du roi une pension de 2.000 livres, avec le titre de compositeur de la Chambre du Roi :

Brevet de 2000 livres en faveur du Sr Rameau et qui luy permet de prendre le titre de compositeur de la chambre du Roy.

« Ma liaison avec M. Rameau le fils (Claude-François) qui m'a demandé instamment de faire connaitre ce que je sais de son père, justifie, Monsieur, la liberté que je prends de vous envoyer cette lettre, dont je vous prie de passer l'incorrection en faveur de mon respect et de ma reconnassance pour la mémoire de cet illustre Musicien que la France regrette à si juste titre. A Versailles, le 6 avril 1765. » — (*Mercure*, Juin 1765, pp. 51 et suiv.)

De Croix dans *l'Ami des Arts ou justification de plusieurs grands hommes*, *Amterdam*, 1776 (pp. 177. 178, en note) reproduit textuellement la lettre ci-dessus, dont M. A. Pougin a donné une autre version déjà publiée par J. Janin dans l'*Indépendance belge* (A. Pougin : *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*, 1876, pp. 80, 81). Mais il semble bien que cette dernière version ne soit qu'une paraphrase de celle que nous transcrivons, et que De Croix a puisée lui-même à la même source que nous, c'est-à-dire au *Mercure*.

(1) *Gazette à la main*, 25 Mars 1744. Bib. de la Ville de Paris.

(2) *La Princesse de Navarre*, dont le livret était de Voltaire, fut représentée à Versailles, à la Grande Ecurie le 23 février 1745, à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'infante Marie-Thérése. Voir. Tome XI des *Oeuvres complétés* de Rameau.

Aujourd'hui quatre may 1745, le Roy étant à Versailles, voulant faire connaître l'attention que Sa Majesté a toujours de donner des récompenses honnorables à ceux qui excellent dans les arts auxquels ils se sont dévoués, personne n'a paru à S. M. plus digne de recevoir une marque particulière de son estime et de sa bienveillance que le Sieur Rameau dont les ouvrages qu'il a donnés au public et dans lesquels on a reconnu l'étendue de son génie et de ses talens, ont été universellement aplaudis. A cet effet, S. M. a permis et permet aud^{t} Sr Rameau de prendre les titre et qualité de Compositeur de la musique de la Chambre de S. M. et voulant encore ajouter à cette grâce, S. M. a accordé et fait don aud^{t} Sr Rameau de la somme de 2000 Livres de pension annuelle pour en jouir et en être payé sa vie durant et sur ses simples quittances, à commencer de ce jour par les Gardes de son Trésor Royal présent et à venir, suivant les Etats ou Ordonnances qui en seront expédiés en vertu du présent Brevet...... (1).

Un peu plus tard, le 4 octobre 1745, Rameau fait de nouveaux placements, et trois constitutions de rentes viagères ou *tontines* interviennent à cette date. On sait que ces tontines créées pour la première fois en France par le banquier napolitain Lorenzo Tonti, en 1653, consistaient en loteries sur la vie. Les sociétaires mettaient en commun des fonds ou des revenus qui, après le décès de l'un d'eux, se partageaient entre les survivants. Ces souscripteurs étaient divisés en 10 classes, suivant leur âge, et au fur et à mesure de l'extinction des actions, l'Etat devenait propriétaire du capital (2).

Voici le texte de la première de ces Constitutions de rentes, laquelle est établie sur la tête de Mme Rameau :

Constitution viagère du 4 octobre 1745.

N° 95. 8e classe. Toutes les 10 Divisions.

Tontine, Edit de Novembre 1744.

Je Rolland-Pierre Gruyn, Conseiller du Roy en ses Conseils, Garde de son Trésor royal confesse avoir reçu comptant en cette ville de Sr Jean Philippes Rameau, Bourgeois de Paris, pour Jouir par luy sur la tête et pendant la vie de Marie-Louise Mangot sa femme à laquelle après le décès dud^{t} S^{r} son mary, la rente, les accroissements d'Icelle, Et. lesdits Arrérages qui en seront lors dus et échus apartiendront à ladite Epouze âgée de 35 ans passés.

(1) Arch. nat. O^{1} 89 f° 177 et O^{1} 634. *Pensions.* (mois de juin).

(2) Il fut créé successivement 10 Tontines jusqu'en 1759. On les supprima le 5 juillet 1770. Cf. Lalanne : *Dictionnaire historique.*

La somme de Trois mil Livres.
en louis d'or, d'argent et monnoie pour le principal de 290 Livres de rentes viagères qui luy seront constituées par MM. les Prévôt des Marchands et Echevins de la Ville de Paris, en conséquence de l'Edit du mois de novembre 1744, registré où besoin a été sur les 877 200 Livres de rentes viagères dites Tontines, crées et à eux aliénés par Sa Majesté sur ledit Edit, assignés sur les Droits d'Aides, Gabelles et Cinq grosses fermes, Pour jouir, par led^t Rameau, de ladite rente de 290 Livres,à raison de 10 actions scavoir une dans chacune des 10 actions de la 8e classe, de lad^te Tontine, ensemble de la portion qu'il doit avoir dans les accroissements qui surviendront par le prédécès des Rentiers desdites 10 divisions de ladite 8me classe, à commencer la jouissance du 1er octobre 1744, conformément audit Edit, et ainsi qu'il luy sera plus au long déclaré et énoncé par le contrat de constitution qui luy sera expédié de lad^te rente : De laquelle somme de 3000 Livres à moi ordonnée pour employer au fait de ma charge, je me tiens content et en quitte ledit Sr Rameau et tous autres.

Fait à Paris, le 31 Décembre 1744.

Signé GRUYN. (1)

Les deux autres constitutions sont établies, dans les mêmes conditions, l'une sur la tête d'Alexandre Rameau (2), au capital de 1.200 livres productif de 80 livres de rente à partir du 1er octobre 1744, l'autre sur la tête de Marie-Louise Rameau, « âgée de 10 ans passés », au capital de 1.200 livres productif de 38 livres de rente, à partir de la même date (3).

Rameau habite alors rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Eustache. L'année suivante, 1746, sa belle-mère Françoise de Lauzier meurt, et on procède à la liquidation de sa succession ; le 15 juin 1746, par devant Ballot et De May, notaires à Paris Marie-Louise Mangot agissant tant en son nom qu'en celui de son frère Jacques Simon Mangot (4), donne reçu à Esprit Philippe Chédeville, « l'un des hautbois de la chambre du Roy, demeurant à Paris, rue de la Monnaye, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois » d'une somme de 800 livres pour le remboursement

(1) Minutes Ballot, Josset successeur. Les actions étaient au capital de 300 livres chacune. Rameau avait donc souscrit 10 actions.

(2) L'acte de baptême d'Alexandre Rameau que nous avons signalé plus haut est joint à cette constitution (N° 23, 1ere classe, 1ere et 2e divisions)

(3) L'acte de baptême de Marie-Louise Rameau est joint à cette constitution (N° 66, 3e classe, les 4 Divisions). (Les 2 constitutions ci-dessus : Minutes Ballot, Josset succ^r.)

(4) Par procuration passée devant Eyraud et Hazard, notaires à Marseille, e 10 mars 1740.

et le rachat de 40 livres de rente faisant partie d'une rente de 75 livres constituée à défunte Françoise de Lauzier, veuve Mangot, par contrat passé devant Boivin et son confrère, notaires à Paris le 15 janvier 1738 (1). Trois mois après, le 27 septembre 1746, devant les mêmes notaires, Marie-Louise Mangot reconnaît avoir reçu du même Chédeville 739 livres 18 sols 2 deniers pour le remboursement et le rachat des 35 livres de rente qui restaient à rembourser à ce dernier.

Nous apprenons par les pièces de cette liquidation l'existence d'un autre frère de Marie-Louise Mangot, Albert Mangot Receveur des Droits de l'Amirauté en l'Isle et Colonie de Cayenne, y demeurant ordinairement, étant de présent à Paris, logé chez M. Rameau son beau-frère, rue de Richelieu, paroisse Saint-Roch, qui, en sa qualité de cohéritier, décharge Esprit Chédeville de 1.564 livres 13 sols 9 deniers par acte du 12 décembre 1751. (2). Au pied de cet acte, Albert Mangot rendait hommage à la parfaite exactitude avec laquelle Rameau et sa femme lui avaient rendu leurs comptes.

Rameau, en effet, était un homme rangé, minutieux en affaires, et si ennemi de la dissipation et du désordre qu'il devait s'acquérir une solide réputation d'avarice. On conçoit dès lors sans peine que les frasques de son neveu Jean François Rameau n'allaient pas sans lui tenir fort à cœur, et quelques documents nous révèlent les ennuis que le musicien eut à supporter de ce chef.

Jean François, fils de Claude Rameau était un personnage indiscipliné, de caractère fougueux et fantasque (3). Après une jeunesse des plus agitées, il vint se fixer à Paris, où il s'adonna lui aussi à la musique (4) et où il s'assura une clien-

(1) Arch. de Seine et Oise. E 1026

(2) Acte passé devant les mêmes notaires.

(3) Voir sur J. François Rameau sa biographie par Ernest Thoinan dans l'Edition Monval du *Neveu de Rameau.* La *Correspondance littéraire* traite le neveu de Rameau d'espèce de fou. « C'est, dit-elle, un fou quelquefois amusant, mais la plupart du temps fatigant et insupportable » (*Corr., litt.* juin 1766, VII, p. 61) Jean François Rameau était l'auteur de *la Raméide,* poëme en 5 chants.

(4) Voir. Thoinan *Loc-cit,* p. 197. Le *Mercure* de juin 1757, en annonçant des *Nouvelles Pièces de clavecin distribuées en 6 suittes* de Rameau le neveu (Op. I), ajoutait avec une bienveillance excessive : « Nous dirons à l'avantage de l'auteur qu'il possède les deux qualités qui caractérisent le plus l'homme de talent, un grand feu d'imagination et le courage de sortir de la marche commune et d'oser tout risquer pour tâcher d'ètre original.» (*Mercure,* juin 1757. p. 156). L'originalité de J. F. Rameau consistait à écrire des piéces de clavecin intitulées : *Les Gens du bon ton, le Général d'armée,* etc.

tèle d'élèves assez nombreuse. Jean Philippe, loin de le délaisser, s'était, au contraire occupé à lui procurer une bonne éducation, mais le drôle ne le payait point de retour. A la suite d'une algarade survenue à l'Opéra, et au cours de laquelle il insulta les directeurs, le neveu de Rameau fut incarcéré au Fort-L'Evêque, ainsi que le montre la correspondance que nous publions ci-après :

I. A Paris, ce 5 novembre 1748.

M. de Chaban.

« J'ay l'honneur de vous rendre compte, Monsieur, que vers les 4h ½, le neveu du Sr Ramaux étant sur le théâtre de l'Opéra, a fait plusieurs extravagances et insulté l'un des directeurs qui, m'étant venu prier de le faire arrêter, je m'y suis transporté et L'ay fait conduire au fort L'Evêque par une escouade du Guet.

J'ay l'honneur d'Etre, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

Signé : VILLEMARD. (1)

II. M. Le C. de M. (Le Comte de Maurepas (2))

Le Sr Ramaux.

C'est le neveu d'un acteur de l'Opéra, qui, s'était trouvé sur le théâtre, a fait plusieurs extravagances et Insulté l'un des directeurs, ce qui a causé du désordre. Je l'ay fait arrêter et conduire dans les prisons du Fort l'Evêque, Par ordre du Roy, le 5 novembre 1748. (3)

M. Le C. de M. est suplié de faire Expédier un ordre en forme de la même datte.

III. Même lettre.

IV. M. Chaban. (Voir de quel ordre il a été écroué)

26 novembre 1748.

Le Sr Ramaux, Neveu du Sr Rameaux(sic) acteur de l'Opéra a été conduit au fort l'Evêque par ordre du Roy, le 5 de ce mois, pour s'être trouvé sur le Théâtre de ce Spectacle où il a fait plusieurs extravagances et Insulté l'un des Directeurs.

L'ordre de sa détention n'a pas passé par la Police et a été envoyé directement à M. Duval.(4)

s'adresser à M. de Maurepas.

27 novembre. —

(1) Bibl. de l'Arsenal. *Arch. de la Bastille* 11. 656. Lettre adressée à M. de Berryer Lieutenant général de Police.

(2) Jean Frédéric Phelypeaux Cte de Maurepas, Secrétaire d'Etat.

(3) Cet ordre du roi a été cité par M. Monval de son édition susvisée du *Neveu de Rameau.* p. 128.

(4) Duval était « Guidon » de la Compagnie d'Infanterie du Guet commandée par M. de Rocquemont (*Almanach royal,* 1751. p. 288).

Cette pièce est accompagnée de la lettre suivante de Rameau le neveu :

Monseigneur.

Il y aura demain trois semaines que je suis au fort l'Evêque pour avoir fait les plus légères instances contre la garde de l'Opéra qui me vouloit empescher l'entrée du Théâtre où chacqun se rend avant le spectacle. Si j'ai satisfais à la justice de votre grandeur, jose vous supplier, monseigneur, de vouloir bien ordonner mon élargissement.

J'ai l'honneur d'être, avec le plus profond respect, Monseigneur, votre très humble et très-obéissant serviteur.

RAMEAU LE NEUVEU

Au fort Lévêque, le 26 novembre 1748.

D'autre part, on lit, dans la correspondance du secrétariat de la Maison du Roy avec l'Opéra, la lettre suivante adressée à M. de Tréfontaine, le concessionnaire du privilège de l'Académie royale de Musique (1).

A Fontainebleau, le 7 novembre 1748.

A M. de Trefontaine.

J'envoye au S[r] Duval un ordre du Roy pour retenir en Prison le neveu du S[r] Rameau ; vous verrés avec son oncle le tems qu'il croira convenable qu'il y reste et vous me le marquerés.(2).

Rameau, de son côté, s'était adressé en haut lieu pour se débarrasser momentanément d'un neveu aussi compromettant C'est ce qui semble résulter de la lettre ci-après que lui écrivait Phelypeaux :

A Fontainebleau, le 12 novembre 1748.

A M. Rameau :

Il est fâcheux, M. pour M. votre neveu, qu'il ne profite pas de la bonne éducation que vous luy avés procurée et qu'il vous soit devenu un sujet d'affliction. Je donnerai avec plaisir les ordres pour le faire passer aux Colonies si il veut y aller, mais il ne seroit pas possible de l'y faire conduire de force, ainsi vous me marquerès S. V. P. dans quel port vous conviendrés qu'il se rendra afin que j'écrive au Commissaire qui peut le laisser embarquer sur un des premiers vaisseaux qui partira pour Saint-Domingue ou la Martinique. Je vous suis, M. très-profondément dévoué que personne au monde. (3).

(1) Tréfontaine avait succédé à Berger le 3 mai 1748.

(2) Arch. nat. O[I] 393, f° 554

(3) *Ibid.* O[I] 393, f° 562. 563. Ces deux lettres ont été copiées par M. Nuitter. (Arch. de l'Opéra). La 2[e] est visée par Monval dans son édition du *Neveu de Rameau* (p. 128) et par Thoinan dans sa *Vie de J. F. Rameau.* (p. 198).

D'ailleurs, Jean François ne demeura guère que trois semaines en prison, et la menace formulée par son oncle de le faire embarquer pour les colonies, ne fut pas mise à exécution (1).

Mais Rameau n'avait pas à se plaindre de son seul neveu. L'Opéra pour lequel il travaillait de façon si fructueuse ne semblait point reconnaître à son gré les bons et glorieux services qu'il lui rendait, et l'ingratitude de l'administration de l'Académie royale touchait le musicien à un point tout particulièrement sensible. Maigres honoraires et pas de pension, voilà ce que l'auteur d'*Hippolyte*, de *Castor* et de *Dardanus*, retirait de ses travaux. Il convient toutefois de remarquer que la pénible situation financière dans laquelle se débattait alors l'Académie royale ne facilitait guère l'octroi de libéralités aux auteurs des ouvrages représentés.

En 1750, pourtant, le 10 avril, le Roi accordait à Rameau 1.500 Livres de pension viagère, payable par les concessionnaires de l'Opéra sur le produit des représentations (2). C'est là un fait qui découle de l'examen de l'*Inventaire* du musicien et qui paraît indiscutable. Comment expliquer alors les plaintes dont Collé se fait l'écho dans son *Journal*, au mois de mai 1751, plaintes qui tendraient à laisser supposer que la libéralité royale demeurait lettre morte en raison de l'état de la caisse de l'Opéra ?

Voici, en effet, ce qu'on lit dans le *Journal* de Collé, à la date de mai 1751 :

« Autre malheur. M. Le prévôt des marchands a été ce mois-ci rendre une visite intéressée à Rameau. La recette de l'Opéra qui devient tous les jours plus faible l'a obligé de faire cette démarche. Il lui a demandé les opéras nouveaux qu'il avait faits. Rameau a répondu qu'il étoit prêt à les lui donner, mais à une condition c'est qu'on lui accorderait 1000 écus de pension sur l'Opéra. Il a représenté que MM. Campra et Destouches en avoient eu chacun une de 2000 écus et qu'ils avoient été de moins de ressource que lui à l'Opéra ; que cependant, vu l'état où étoit actuellement ce Spectacle, il ne demandoit que la moitié de ce que ces MM. avoient eu ; qu'à ce prix, et en lui payant ses opéras nouveaux à l'ordinaire, il donneroit tout à l'heure ce qu'on lui demandoit. Le prévôt des marchands, qui n'est que le commis de d'Argenson, a été trouver ce ministre qui a refusé tout net. Rameau de son côté, jure qu'ils n'auront rien qu'ils ne l'aient satisfait à cet égard. Il a été

(1) *Ibid.* p. 198.
(2) Voir plus loin l'*Inventaire* de Rameau, à la rubrique : « Papiers »

voir l'abbé de Bernis et lui a dit en lui présentant un papier : *Je ne sais point, Monsieur, faire de mémoire bien raisonné moi, mais voici un état, jour par jour, de ce que mes opéras ont produit. Voyez cet état, il monte à* 978.000 *Livres, sur quoi je n'ai bénéficié que de* 22.000 *Livres.*

L'abbé de Bernis s'est chargé, s'il en trouvoit l'occasion, de montrer cet état à Mme de Pompadour. Elle ne fera rien pour Rameau, elle n'aime guère sa musique moins encore sa personne. Il est pourtant bien honteux qu'on ne fasse rien pour un si grand artiste ! Pas même la moitié de ce que l'on a fait pour des gens qui valaient la moitié moins que lui ; cependant, qu'est-ce qu'une pension pour un homme de 66 ou 67 ans et qui se meurt presque ?(1)

Quoiqu'on puisse espérer que ses ouvrages se trouveront à sa mort et que, peut-être on n'en perdra rien, quelle différence d'en avoir l'intelligence d'un Rameau lui même pendant qu'il vit et qu'ils scient joués et exécutés dans le goût qu'il les a faits ! Cela crie vengeance ! (2).

Si les déclarations de Collé apportent quelques révélations assez piquantes sur le peu de goût que Mme de Pompadour montrait à l'égard de la musique de Rameau et sur l'antipathie qu'elle témoignait pour sa personne, ces déclarations s'accordent mal avec le fait que nous venons de signaler, avec l'octroi d'une pension, fut-ce d'une pension toute platonique. Il y a là, dans la biographie de Rameau, un point encore bien obscur. Sur la question des honoraires que le musicien retirait de ses ouvrages, nous ne sommes que très imparfaitement renseignés, en raison de la pauvreté des archives de l'Opéra en documents de comptabilité relatifs à cette époque.

Voici cependant une pièce assez explicite. Elle concerne les honoraires touchés par Rameau, à l'occasion de la *Guirlande ou les Fleurs enchantées*, représentée le 21 septembre 1751.

HONORAIRES DE L'ACTE DE LA GUIRLANDE.
DEUX ETATS ARRESTES

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Acte de la Guirlande. — Autheur de la musique. — Etat des honoraires revenans au sieur Rameau autheur de la musique de l'acte de la Guirlande, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra le mardy 21 septembre 1751.

Il y a eu 14 représentations de cet acte, depuis ledit jour 21 7[bre] 1751,

(1) Ceci nous montre que la santé de Rameau était déjà très précaire en 1751

(2) *Journal de Collé*, mai 1751. I. p.p. 321-322.

jusques et compris le 22 octobre suivant, dont les honnoraires au prorata d'un opéra demeurent fixés par l'art. 15 du Réglement.

Scavoir :

Pour les 10 premières représentations données depuis le 21 7bre jusques et compris le 12 8bre 1751, à raison de 33 Livres, 6 sols, 8 deniers par chacune représentation. 333L, 6^{s}. 8^{d}.
Pour les 4 représentations, depuis le 15 octobre au 22 du même mois à raison de 16 Livres, 13 sols, 4 deniers par chaque représentation.................................. 66L, 13^{s}, 4^{d}
Total : . 400. « «.

Le Sieur Rameau demande qu'attendu que l'acte de la Guirlande est resté au théâtre, ses honnoraires luy soient payés en entier comme s'il avoit été donné 30 représentations de cet acte, celles qui manquent pour les completter pouvant être données en différens tems(1).

Dans la circonstance, le musicien reçut satisfaction, car une note marginale datée du Mercredi 8 Mai 1752 porte ce qui suit :

« Arresté au Bureau de la ville, ouy et ce consentant le procureur du Roy et de la ville, que la demande du Sr Rameau est accordée, à l'effet de quoy le Sr Deneuville payera audit Sr Rameau la somme de 670 Livres, 13 sols, 4 deniers pour ses honnoraires de l'acte de la Guirlande et, en raportant par ledit Sr Deneuville le présent ordre et quittance dudit Sr Rameau, ladite somme luy sera passée et allouée dans la dépense de son compte sans difficulté. Fait au Bureau de la ville les jours et an que dessus.

Signé : DE BERNAGE.

Un mois avant la représentation de *La Guirlande*, sa fille aînée, Marie-Louise, se faisait religieuse, et entrait au Couvent des Visitandines de Montargis. A cette occasion, Rameau et sa femme constituaient une dot à leur fille :

(1) Arch. de l'Opéra. *Historique*. 2.

Le Règlement alors en vigueur ne faisait pas la part bien large aux auteurs pour leurs honoraires. Il était cependant plus libéral que celui de janvier 1713 qui ne leur allouait que 100 Livres pour chacune des 10 premières représentations, et 50 Livres pour chacune des 20 représentations suivantes, disposition qui faisait ressortir les honoraires d'un acte à 20 Livres (dans le cas d'une pièce en 5 actes). — Ce réglement fut amélioré en 1776. (Voir Arch. Nat. OI 624). En 1756 les honoraires touchés par Rameau pour l'opéra de *Zoroastre* s'élevaient à 2000 Livres, à raison de 400 Livres par acte. (Arrêté du Bureau du 16 avril 1756 : *Inventaire des papiers et pièces déposés au Greffe de la ville depuis son administration de l'Académie royale de musique*. Arch. Opéra. *Historique*. 2)

14 Aoust 1751.

Ingression de M. L. Rameau au couvent des Dames de la Visitation de Sainte-Marie de Montargis.

Furent présents Sieur Jean Philippe Rameau, Bourgeois de Paris & Dame Marie-Louise Mangot, son épouse qu'il authorise à l'effet des présentes demeurant à Paris, rue de Richelieu, paroisse Saint-Roch.

Lesquels voulant seconder le pieux dessein que D^{elle} Marie-Louise Rameau, leur fille, a de se faire religieuse au couvent de la Visitation de Sainte Marie étably en la ville de Montargis, où elle est actuellement novice, et où elle doit faire profession le 22 aoust présent mois, Et luy procurer une vie douce et aisée, par une dot convenable, afin que d'ailleurs, elle ne soit point à charge au Couvent(1).

Ont en exécution des conditions faites entr'eux et Dame Geneviève Angélique Ducerceau Supérieure dud^{t} couvent de la Visitation de Sainte Marie de Montargis : présent^{t} remis et délivré au Sr Pierre Caillot, Bourgeois de Paris, y demeurant rue de Richelieu, paroisse Saint-Roch, à ce présent et acceptant au nom et comme procureur de lad^{te} Dame Ducerceau et des Religieuses assistantes et conseillères dud^{t} couvent, fondé de leur procuration spécialle passée devant Hurissé et son confrère Notaires Royaux à Montargis, le 30 juillet dernier...... Lequel reconnait avoir reçu desdits S^{r} et D^{e} Rameau la somme de 3624 Livres en une Rescription des fermes Généralles adressée à lad^{te} D^{e} Ducerceau, et à elle payable par M. Philippe Receveur général des Gabelles à Orléans. Icelle Rescription signée Maizière en datte du 12 aoust présent mois et enregistré le même jour au Controlle Général des fermes au folio 72, dont led^{t} Sr Caillot aud^{t} nom est content et en quitte et décharge lesdits S^{r} et D^{e} Rameau et laquelle Somme Ledit Sr Caillot conformément à lad^{te} procuration dont il est fondé, reconnait qu'il y en a 3000 Livres pour partie dans la dot de lad^{te} D^{lle} Rameau, 500 Livres pour les frais de sa Profession et 124 Livres pour 6 mois de la pension de son année de noviciat qui écherront au jour de ladite Profession, les 6 autres mois se trouvant acquittés par la cession qui sera faite à compter du 1er janvier dernier des arrérages des rentes viagères dont sera cy-après parlé.

Plus les dits S^{r} et D^{e} Rameau aussy à titre de dotation ont présentement cédé et abandonné audit Couvent de la Visitation de Sainte-Marie, ce acceptant led^{e} Sr Caillot audit nom :

Deux parties de rentes viagères constituées sur les revenus du Roy au profit dudit S^{r} & D^{e} Rameau sur la teste et pendant la vie de lad^{te} D^{elle} Marie-Louise Rameau La 1ere de 160 Livres purement viagère, par contrat passé devant Me Ballot notaire à Paris le 10 juin 1740, provenant d'une loterie royale(2)

(1) Ceci atténue un peu la réputation de dureté et d'avarice qui fut faite à Rameau et qu'il méritait du reste, dans une certaine mesure.

(2) Voir cet acte ci-dessus.

Et la 2e de 88 Livres de rente viagère dite Tontine, employée dans les 4 divisions de la 3e classe, dans la 8e Tontine, par contrat passé par devant ledit Me Ballot le 4 octobre 1745 (1).

Pour, par ledit Couvent en jouir et disposer... à compter du 1er janvier 1751, à l'effet de quoi lesdits S^{r} et D^{e} Rameau ont mis et subrogé ledit Couvent en leur bien et place... et ont remis et délivré au Sr Caillot qui le reconnait et les en décharge les 2 grosses et contracts viagers cy-dessus dattés et énoncés. Et est la présente dot effectuée sous la condition que les dites Dames de la Visitation remettront annuellement et manuellement à lad^{te} D^{lle} Rameau la somme 48 Livres sur la perception des arrérages desdites rentes viagères pour ses menus besoins après sa profession. Et que ledites rentes viagères... suivront toujours la Susdite D^{elle} Rameau dans quelque couvent qu'elle soit transférée par la suite afin qu'elle ne soit point à charge.

Ledit Sr Caillot oblige lesd. Dames de la Visitations d'employer les 3000 Livres de deniers qui font partie de la dot cy-dessus au payement de partie des dettes dudit Couvent et de déclarer par la quittance qu'elles en retireront qu'ils proviennent desdits S^{r} et D^{e} Rameau pour justifier que cette partie de la dot de la Susdite Delle Rameau a réellement tourné au profit et utilité dud^{t} Couvent.

Fait et passé à Paris, le 14 aout 1751 après-midy(2).

Ont signé : RAMEAU. CAILLOT
M. L. MANGOT. RAMEAU FORTIER.
REGNAULT.

Le 22 août suivant, Marie-Louise Rameau, prenant inexactement les prénoms de *Louise-Julie*, faisait profession au Couvent de Montargis. Voici son acte d'ingression :

ACTE D'INGRESSION

« Je soussignée Louise Julie Rameau, fille de M. Jean-Philippe Rameau et de dame Louise Mangot demeurant à Paris aagée de 18 ans et demy, certifie à tous qu'il appartiendra que de Mon propre mouvement, et sans aucune contrainte, j'ai, ce jour d'huy, 22 aoust 1751, fait solennellement les vœux de la Sainte profession entre les mains de Monsieur Pichot, notre digne Confesseur, assisté de M. Jean Roucelet, vicaire de Sainte Marie-Madeleine de cette ville. En présence de ma mère, de mon oncle Albert Mangot et autres (3). En foy de quoi,

(1) Voir ci-dessus.
(2) Minutes Fortier. Vingtain succes^{r}.
(3) On remarquera que Rameau n'assistait pas à la profession de sa fille.

ils ont signé ce présent acte avec notre très-honorée mère et moy.

Signé : Sœur Louise Julie RAMEAU.
Sœur Geneviève Angélique DUCERCEAU, Supérieure.
André PICHOT, Prestre.
ROUSSELET, Vicaire.
Marie-Louise MANGOT-RAMEAU.
CHARROYER, Président au Présidial.
TRIESON (?), Médecin
BOISSEAU et (?), CHEVIGNY, Bourgeois. (1).

Les erreurs que nous avons déjà signalées dans plusieurs actes et qui concernent les prénoms de Rameau et de sa femme, erreurs auxquelles venaient s'ajouter celles qu'on relève dans l'acte d'ingression ci-dessus, où Mme Rameau porte simplement le prénom de Louise, et où sa fille est appelée inexactement Louise-Julie, provoquaient sans doute des difficultés, tant pour le paiement des rentes viagères que pour le transport de certaines de ces rentes en vue de la constitution de la dot de Marie-Louise Rameau. Aussi, Rameau, passa-t-il le 8 mai 1752, devant le notaire Fortier et en présence de 2 témoins, Antoine Beaulieu et Pierre Caillot, un acte de notoriété tendant à rectifier son propre état-civil et celui des siens (2).

Les actes entachés d'erreur y sont visés, pour la plupart,

(1) *Extrait des Registres des Vêtures et Professions de la maison et Communauté des Religieuses de la Visitation établie en cette ville de Montargis, tiré du 5e feuillet, recto du registre courant.* — Minutes Fortier, Vingtain succr.

Cet extrait conforme signé de Sœur Louise Julie Rameau, et établi par Sœur Catherine Agnès Gaillard économe et secrétaire de la Communauté est accompagné de la procuration générale et spéciale donnée à Pierre Caillot bourgeois de Paris, pour passer avec Rameau et sa femme le contrat de profession de leur fille. Cette procuration est signée de :

Sœur Marie Angélique Ducerceau supérieure.
Sœur Marie Anastasie De Chandé, assistante.
Sœur Louise Hélène D'Hautefeuille conseillère.
Sœur Anne Marguerite Julien, conseillère.
Sœur Catherine Agnès Gaillard, conseillère.

(2) Un certain nombre de biographes, entre autres, Marpurg, Gerber, Poisot etc., ont donné à Rameau les prénoms de Jean-Baptiste, au lieu de ceux de Jean-Philippe,)Cf. M. Brenet. *Notes et croquis sur J. Ph. Rameau, Guide musical* 24 avril 1898. p. 386, en note). Nous verrons plus loin que, lors d'un service célébré à Marseille après sa mort, on lui donne encore les initiales J. B. — De plus, le Privilège du 11 7bre 1733 accordé à Rameau pour « plusieurs piesses de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition, » portait les prénoms de Jean-Baptiste au lieu de Jean-Philippe. (Voir le précieux dépouillement des privilèges de librairie publié par M. M. Brenet sous le titre : *La librairie musicale en France de* 1653 à 1790, *d'après les Registres de Privilèges* — Recueil de la Société intle de musique. avril juin 1907).

sauf le contrat de mariage de 1726. Ce sont, d'abord la constitution de rente du 18 juin 1740, portant création de 160 Livres de rente viagère sur les revenus du roi, sur la tête de Marie-Louise Rameau, puis l'acte de profession des vœux de cette même Marie-Louise, acte que nous venons de transcrire. A l'appui de cette rectification, Rameau produisait des actes d'état-civil (1).

En raison de la rareté des autographes de Rameau, nous croyons intéressant de donner ici le fac-similé d'un court billet daté de 1753 et qui constitue une décharge adressée par Rameau au facteur des clavecins Chiquelier (2).

Monsieur Chiquelier m'a rendu les deux Clavecins dont il m'avoit fait son billet que j'ai perdu, et dont je le tiens quitte, à Paris ce 1. Avril, 1753. Rameau

Arrivons maintenant à un procès dans lequel s'engagea le musicien pour se faire rembourser une créance qui, comme la créance Blénac, provenait d'un transport. Ce procès fait l'objet d'un volumineux dossier conservé aux Archives nationales, et contenant les procédures soutenues en novembre 1754 au Châtelet de Paris (3). Il nous introduit dans l'épais maquis où les robins traînaient leurs infortunés clients ; interminablement, les grimoires succédaient aux grimoires, et les sentences s'amoncelaient, sans que jamais intervint une solution définitive.

L'origine de cette nouvelle affaire remonte au mois de mars 1749. Nous allons essayer de la résumer aussi brièvement

(1) L'acte de baptême de Rameau produit en cette circonstance contient le certificat de bonnes vie et mœurs qui suit: «Nous soussigné Docteur en Sorbonne trésorier Chanoine de St Etienne et curé de St Médard (de Dijon), certifions que le présent extrait est fidèle et conforme à l'original, et que nous l'avons délivré au Sr Jean Philippe Rameau pour lui servir en toute occasion où il pourra en avoir besoin, duquel dit Sr Rameau, nous certifions aussi qu'il nous a toujours paru de bonnes mœurs et de bonne vie. Fait à Dijon, le 6 aoust 1709, Signé, Mansin.» — Minutes Fortier, Vingtain succ^{r}.

(2) Ce billet se trouve dans les papiers Chiquelier conservés aux Arch. dép. de Seine & Oise E. 651. Christophe Chiquelier était garde des instruments de musique de la Chambre du Roi. Voir pour les honoraires qu'il touchait, en qualité d'accordeur de clavecins, O^{I} 2861.

(3) Arch. nat. *Sentences du Châtelet*: — X 3 B. 1061, (12, 25, 28 et 29 novembre 1754).

que possible. En 1749, Rameau se trouvait créancier de Sylvain Ballot notaire à Paris, de ce même Ballot dont il tenait la créance Blénac, et de Sylvain Ballot le jeune, son frère, pour une somme de 34.000 livres.

COMPTES. 1er MARS 1749.

Par devant les Conseillers du Roy notaires au Châtelet de Paris furent présents : Sieur Jean-Philippes Rameau bourgeois de Paris, y demeurant, rue Saint-Honnoré paroisse Saint-Eustache, d'une part.

Me Silvain Ballot avocat au Parlement Conseiller du Roy Notaire audit Châtelet et Me Silvain Ballot le jeune aussy avocat au Parlement demeurant tous deux ensemble, susdite rue Saint-Honnoré, paroisse Saint Eustache d'autre part. Lesquels ont reconnu avoir comptés ensemble de toutes les sommes dues par ledit Me Ballot notaire sous le cautionnement dudit Sr Ballot le jeune, son frère audit Sr Rameau suivant les Billets, promesses et Reconnaissances dudit Sieur Ballot Notaire et les Reconnaissances de Cautionnement dudit Sr Ballot le jeune. Par lequel compte le dt Me Ballot Notaire s'est trouvé et se reconnait redevable envers ledit Sr Rameau, sous le Cautionnt dudt Sr Ballot le jeune, de la somme de 34.000 Livres » (1).

Pour se libérer de leur obligation solidaire, les deux avocats concluaient l'arrangement suivant. Ballot le jeune transportait à Rameau 1.250 Livres de rente au principal de 25.000 Livres constituées à son profit par « Messire Nicolas Fourdinier, écuyer, seigneur de Saint-Michel, Remortier, Clanleu, et autres lieux, Conseiller du Roy, président trésorier de France, au bureau des finances d'Amiens », rente constituée tant en son nom qu'en celui de sa femme Louise Marguerite Brunel, par contrat passé devant Ballot le 1er avril 1741 (2).

A ce capital de 25.000 livres, Ballot le jeune ajoutait, également par transport, les arrérages échus de la rente depuis son origine, c'est-à-dire 8.941 Livres, 13 sols, 4 deniers, plus une soulte de 58 Livres, 6 sols, 8 deniers, dont le total faisait la somme due à Rameau, 34.000 Livres.

Voilà donc Rameau nanti d'une rente sur Fourdinier de Saint-Michel

En acceptant cette créance des mêmes mains qui lui avaient

(1) Minutes Fortier, Vingtain succr.

(2) Ce contrat portait déclaration et promesse de la part de Fourdinier de St Michel d'employer les 25000 Livres de principal au rachat d'une rente privilégiée sur ses terres de Clanleu et autres.

déjà passé la fâcheuse créance Blénac, il s'était sans doute laissé séduire par les fonctions officielles et par la situation financière de son nouveau débiteur. Et pourtant, il ne pouvait ignorer les difficultés éprouvées par Ballot pour toucher les arrérages de la rente Fourdinier, puisque ceux-ci, demeurés impayés faisaient partie intégrante du transport. Il ne pouvait pas ignorer non plus que Fourdinier se trouvait sous le coup de poursuites engagées contre lui. Tout cela se trouvait clairement indiqué dans l'acte de cession où, sans ambages, on déclarait que Rameau avait liberté entière pour continuer lui-même ces poursuites :

« A l'égard des grosses, sentence, et nantissement, titres et pièces concernant lad^te^ créance, led^t^ Sr Ballot le jeune déclare les avoir remises ès mains de Me Lasnier son procureur au Parlement qui poursuit actuellement à sa requeste le décret des biens desdits S^r^ et D^e^ de St-Michel, consentant que lesdites poursuites soient continuées sous son nom tant que ledit Sr Rameau le jugera à propos, et sans que cela puisse nuire ni préjudicier aud^t^ Sr Rameau qui pourra faire faire lesdites poursuites sous son nom quand bon lui semblera (1).

Rameau était donc bien et dûment averti. Le 9 mai 1744, Ballot avait fait pratiquer une saisie sur les biens de Fourdinier, et après la cession effectuée entre les mains de Rameau, les procédures suivirent lentement leur cours. Sur ces entrefaites, Fourdinier mourait, et les opérations continuaient à l'égard de sa veuve. Le 28 août 1750, le prix de l'adjudication de l'office de son mari était consigné entre les mains du Receveur des consignations de la Cour, et Rameau poursuivait la saisie des autres immeubles appartenant à l'ex-trésorier de France. Ceux-ci une fois vendus, la sentence du Châtelet du 29 novembre 1754 colloquait le musicien parmi les créanciers privilégiés sur le prix des terres de Clanleu, Bimont, Neuville, et sur le reliquat des baux judiciaires pour une somme d'environ 28.000 Livres (2). Mais le surplus de la créance devait rester encore longtemps en souffrance, et nous verrons, qu'au moment de la mort de Rameau, sa veuve et ses enfants ne se souviennent même plus du nom de ce débiteur contre lequel le musicien avait brandi toutes les foudres judiciaires (3).

(1) *Comptes*, 1er mars 1749. Minutes Fortier, Vingtain succ^r^.

(2) Exactement 27149 Livres, 19 sols. *Sentences du Châtelet*, 29 novembre 1754. X 3 B 1061.

(3) Voir plus loin l'*Inventaire* de Rameau.

Après un laps de 19 ans, la veuve et les enfants Rameau font encore des démarches pour arriver à recouvrer la créance Saint-Michel dont l'existence s'est enfin précisée dans leur mémoire.

En 1754, Rameau qui venait de faire représenter à la Cour un certain nombre de petites pièces et qui travaillait en outre à son ouvrage théorique *Observations sur notre instinct pour la Musique et sur son principe*, était pris à partie par un M. Ducharger qui l'accusait de contradictions pour ne pas appliquer dans ses compositions les principes développés par lui au cours de ses traités. Au mois de juin 1754, Ducharger posait au musicien un certain nombre de questions à cet égard, et recevait de Rameau la réponse singulière qui suit :

Monsieur,

« Le livre en question est actuellement imprimé : il a pour titre : *Observations sur notre instinct pour la Musique*, etc. Je n'ai pas le tems d'écrire, ni la santé pour penser, pour réfléchir ; pardonnez-moi, Monsieur, je suis vieux, vous êtes jeune, et je suis votre très-humble et très obéissant serviteur.

RAMEAU.

A Paris, ce 13 juin 1754. (1)

Rameau voulait-il ainsi se débarrasser d'un importun ? Il le faisait, en tout cas, dans des termes assez maladroits et dont son correspondant devait se gausser ironiquement. Nous n'en retiendrons que l'aveu formulé par Rameau du mauvais état de sa santé en 1754.

Nous avons signalé précédemment qu'en 1750, le roi avait accordé à Rameau une pension sur l'opéra, pension que la mauvaise situation financière de l'Académie royale empêcha sans doute de payer, ce qui expliquerait les récriminations de Rameau, dont Collé se faisait l'interprète l'année suivante. Toujours est-il que Rebel et Francœur, nantis le 13 mars 1757 du privilège de l'opéra, transformèrent ce don platonique en réalité (2). Mais, en raison des déboires qu'ils eurent à supporter

(1) *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau*, par M. Ducharger de Dijon(1761) pp.45,46.

(2) C'est du moins la seule explication plausible que nous puissions donner

au cours de leur gestion, la pension Rameau ne fut pas servie régulièrement L'inventaire du musicien signale 8 mois de retard dans le versement des arrérages ; des états de payement relatifs à l'année 1763 semblent même indiquer que ce retard remontait plus loin, car ces états sont émargés de la main de Mme Rameau, et, particularité curieuse, celle-ci signe alors : « Veuve Rameau », preuve manifeste que les pièces de comptabilité en question ont été régularisées après coup (1).

Quoiqu'il en soit, Rameau continuait ses placements, et, le 18 mai 1758, par devant Gervais notaire à Paris, il passait deux constitutions de rentes sur l'Hôtel de ville, sur la tête de son fils Claude-François et de sa fille Marie-Alexandrine, chacun de 1.000 Livres de rente, au capital de 10.000 Livres (2)

Puis le 2 août 1760, il prêtait à Antoine-Gabriel Pallu, « nommé à l'employ de la Recette des Gabelles de Vienneen Dauphiné, demeurant à Paris à l'hôtel Lambesse rue du Jour paroisse Saint-Eustache » une somme de 28.000 Livres.

Pallu, par acte passé devant Baron, notaire à Paris, reconnaissait avoir reçu cette somme de « Jean-Philippe Rameau, pensionnaire du Roy demeurant à Paris, rue des Bons Enfans, paroisse Saint-Eustache » (3) et affectait, au paiement de sa dette, hypothèque spéciale sur :

« La portion à lui appartenant dans la succession de Sr Charles Pallu son père, indivise entre lui et ses frères et sœur,consistante dans le fief et domaine de Bellabre situé près de Poitiers ; le Domaine de la Rourie situé en Poitou ; Deux Maisons sizes dans la ville de Poitiers et différentes parties de rentes sur particuliers en Poitou.......... Déclare le dit Sr Pallu que ladte somme de 28.000 Livres par lui présentement empruntée audt Sr Rameau est pour employer au payement de pareille somme qu'il doit faire et consigner entre les mains de l'adjudicataire général des

en l'état actuel de nos connaissances. La situation demeure néanmoins obscure, ainsi que nous l'avons déjà dit, et on ne s'explique guère les termes hyperboliques dans lesquels le *Mercure* annonçait en 1757 l'octroi par Rebel et Francœur d'une pension à Rameau (*Mercure*, mai 1757, p. 194), pension accordée par le roi 7 ans auparavant. On ne s'explique pas davantage que Beffara, relatant ce détail dise que les deux Directeurs, firent obtenir à Rameau, *à son insu*, du ministre ayant le département de l'Opéra, une pension de 1500 Lives. (Ms. Beffra. Arch. Opéra).

(1) Arch. Opéra. *Reçus de pensions*. C. 28.

(2) Minutes Gervais. A. Père succr.

(3) Rameau habitait donc derechef en 1760 la rue des Bons Enfants, et vraisemblablement dans la maison où il devait mourir 4 ans après.

Fermes générales unies de France, en exécution de l'Arrêt du Conseil d'Etat du Roy du 30 avril 1758, pour être déchargé de donner caution de son administration en qualité de receveur des Gabelles de Vienne en Dauphiné .....

En outre, il présentait comme caution, M[re] Barthélemy-Antoine Nouveau seigneur de Chennevière, (1) et, à la suite de l'obligation que nous venons de citer, intervenait, le 12 août 1760, une délégation de Pallu à Rameau sur les intérêts qui devaient être payés au premier, à la ferme générale, pour assurer le paiement des intérêts résultant de l'obligation précédente. (2)

Entre temps, l'affaire Blénac cheminait à travers le réseau serré des procédures, et en 1761, elle était loin d'être terminée.

Le 14 septembre 1761, en effet, Mme veuve de Blénac, (3) pour se libérer envers Rameau « compositeur de la musique du Roy » de la somme de 17.847 Livres, 15 sols, 9 deniers, qu'elle lui devait encore, consentait, en faveur du musicien à une délégation de pareille somme sur le prix, de la vente de la terre, seigneurie et comté de Blénac effectuée par contrat passé devant M[e] Angot le 22 décembre 1760.

Rameau avait fait pratiquer une saisie sur tous les biens de sa débitrice. On lui devait, en effet, sur les 17.240 livres comprises dans le transport d'octobre 1740, une somme de 9.276 Livres, 5 sols, 5 deniers, la différence ayant été payée le 9 mars 1741 (4), plus les intérêts en cours, soit 17.847 Livres 15 sols, 9 deniers. La terre de Blénac mise en vente trouvait acquéreur moyennant 60.000 livres, dans la personne de M. de Lafargue, brigadier des armées du roi. La marquise de Blénac pouvait donc éteindre sa dette, au moins partiellement, et, en raison de la délégation qu'elle effectuait au profit de Rameau, celui-ci donnait main-levée de toutes saisies pratiquées à sa requête. Mme de Blénac se réservait pourtant de surseoir à l'exécution de la garantie qu'elle offrait jusqu'au règlement

(1) *Obligation du 12 août* 1760. Minutes Baron. Poisson succ[r].

(2) *Délégation du 12 août* 1760, même Minutes on verra figurer à l'Inventaire; de Rameau, un certain nombre de pièces relatives à cette affaire.

(3) M. de Blénac mourut le 27 novembre 1755 (Arch. de Seine et Oise E. 1026). La liquidation de sa succession eut lieu le 4 juin 1756.

(4) *Quittance du* 9 mars 1741. Minutes Mélin. Laueffer succ[r].

des contestations pendantes entre elle et son fils Arnoult-Pierre marquis de Courbon, C[te] de Blénac, seul et unique héritier de la fortune paternelle (1)

C'était là une échappatoire, un moyen dilatoire, et nous verrons par l'inventaire du musicien, que de son vivant, Rameau ne parvint pas à rentrer en possessoin de son argent.

Signalons encore, à côté des affaires Blenac et Fourdinier de Saint-Michel, un autre procès intenté par Rameau au S[r] de Rouanet, marquis de Gamaches, en février 1764, et sur lequel nous ne possédons d'autres renseignements qu'une simple indication consignée sur une feuille volante conservée aux Archives de Seine-et-Oise. (2)

En mai 1764, Rameau recevait du roi des lettres de noblesse et le brevet de règlement d'armoiries fut expédié par d'Hozier pendant la maladie du musicien, au mois de septembre 1764. Les armes octroyées à Rameau étaient les suivantes :

« Un écu d'azur à une colombe d'argent, tenant dans son bec un rameau d'olivier d'or. Cet écu timbré d'un Casque de profil orné de ses Lambrequins d'or, d'azur et d'argent » (3).

II

Jean-Philippe Rameau est mort, rue des Bons Enfants, dans la soirée du12 septembre 1764, et fut enterré le lendemain 13 septembre, à Saint-Eustache sa paroisse. (4) Il était tombé malade le 23 août précédent ,d'après la note suivante du *Mercure* parue en octobre 1764 :

(1) *Délégation du* 14 *septembre* 1761. Arch. de Seine & Oise E. 1026. — Ce dossier comprend les papiers de Gaultier, gendre de Mme Rameau.

(2) Arch. de Seine et Oise. E. 1026. Le dossier devait contenir 13 pièces.

(3) Les lettres de noblesse de Rameau ont déjà été publiées deux fois : une 1[ere] fois par M. A. Pougin dans le *Bulletin de l'Histoire du Théâtre* d'avril 1902, n° 2, une 2[e] fois par M. Louis de Grandmaison dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements* : *Essai d'armorial des Artistes français*, année 1904, pp. 648-650. Ces pièces proviennent du fonds d'Hozier, très connu de tous les généalogistes où elles figurent aux Mss fr. N° 31504, f[os] 2, 3, 4 et N° 279, f° 5. Rameau fils était anobli en même temps que son père.

(4) Voir : *Annonces, Affiches et avis divers*, 20 septembre 1764, p. 679, à la rubrique « Enterremens ». — L'acte de décès de J. P. Rameau a été publié par Jal (p. 1036). Nous le transcrivons ci-après : « Du jeudi , 13 septembre 1764. Jean Philippe Rameau, âgé de quatre-vingt dix ans (*erreur, il avait* 81 *ans et quelques jours,*) compositeur de la musique du Cabinet du Roy et pensionnaire de S. M. et de



J. PH. RAMEAU

« Il jouissoit en apparence d'une assez bonne santé, qu'il disoit devoir depuis plusieurs années à l'usage du Baume de Le Lièvre, lorsqu'il fut attaqué subitement d'une fièvre violente le 23 août de la présente année » (1).

Collé le fait mourir le 11 septembre, et trace du musicien un portrait peu flatteur ; la bienveillance, d'ailleurs, est le moindre défaut de cet écrivain aussi bavard qu'acrimonieux :

« C'étoit un homme dur et très désagréable à vivre, d'une personnalité aussi bête qu'injuste. Dans ses ouvrages, il n'a jamais regardé que lui directement et non le but où l'opéra doit tendre. Il vouloit faire de la musique (2), et pour cet effet, il a tout mis en ballets, en danses et en airs de violon ; il a tout mis en ports de mer, il ne pouvait souffrir les scènes.

Tous ceux qui ont travaillé avec lui étoient obligés d'étrangler leurs sujets, de masquer leurs poèmes, de les défigurer, afin de lui amener des divertissemens. Il ne vouloit que cela, Il brusquoit les auteurs à un point qu'un galant homme ne pouvait pas soutenir de travailler une deuxième fois avec lui ; il n'y a eu que le Cahuzac qui y ait tenu ; il en avoit fait une espère de valet de chambre parolier ; la bassesse d'âme de ce dernier l'avoit plié à tout ce qu'il avoit voulu. La patience et l'esprit souple de Bernard (3) lui ont aussi donné les forces de composer trois fois avec lui ; mais je crois que si on lui demandoit ce qu'il a souffert, il en feroit de bons contes, pourvu qu'il voulût être vrai et nous parler en conscience.

Sa personnalité était encore plus cruelle dans sa famille ; il avait déclaré à sa fille qu'il ne voulait point la marier,& qu'elle se marierait après sa mort (4). Il étoit d'une avarice sordide, et il ne voulait point se dessaisir. Aussi, dit-il à M. de Monticourt (5), après avoir vu *Dupuis et Desronais* (6) : « Je suis Dupuis, moi, à l'exception que je ne me laisserai jamais attendrir par ma fille, et qu'elle ne sera point mariée de mon vivant » ; ce sont ses propres paroles. C'étoit d'ailleurs le mortel le plus

l'Académie Royale, de musique, décédé hier au soir, rue des Bons Enfants, a été inhumé dans notre église, en présence de Claude François Rameau, écuyer, valet de chambre du Roy son fils et de Edme Charles Le François de Villeneuve, pensionnaire du Roy. » Signé Rameau. — Le François de Villeneuve.

(1) *Mercure*, octobre 1764, 1er vol. pp. 182, 199.

(2) C'était là, il faut en convenir, un sentiment assez naturel. Néanmoins, l'opinion de Collé s'accorde assez exactement avec la réalité, car Rameau s'intéressait beaucoup plus aux parties symphoniques de ses ouvrages qu'à la partie purement vocale.

(3) Gentil Bernard, l'auteur des paroles de *Castor, et Pollux* d'*Anacréon* et des *Surprises de l'amour*.

(4) Ainsi que nous le verrons plus loin, l'événement justifia cette déclaration de Rameau.

(5) L'auteur des paroles du ballet des *Paladins*.

(6) *Dupuis et Desronais*, comédie en 3 actes et en vers libres de Collé fut représentée pour la 1ère fois par les Comédiens ordinaires du roi le 17 janvier 1763.

impoli, le plus grossier et le plus insociable de son temps ; voilà son oraison funèbre (1) »

Elle est charmante, en vérité ; nous la retrouvons d'ailleurs, à peu près dans des termes aussi aimables, sous la plume de Grimm qui écrit :

« Rameau était d'un naturel dur et sauvage ; il était étranger à tout sentiment d'humanité. J'étais présent un jour qu'il ne put jamais concevoir qu'on désirât que M. le duc de Bourgogne montrât des qualités dignes du trône. « Qu'est-ce que cela me fait, disait-il naïvement, je n'y serai plus quand il règnera. — Mais vos enfants ? » Il ne comprenait point qu'on pût s'intéresser à ses enfants au-delà du terme de sa vie. Sa passion dominante était l'avarice. Il était insensible à la réputation, aux distinctions, à la gloire ; il vouloit de l'argent, et il est mort riche (2). Il était aussi remarquable par sa figure que célèbre par ses ouvrages. Beaucoup plus grand que M. de Voltaire, il était aussi hâve et aussi sec que lui. Comme on le voyait sans cesse dans les promenades publiques (3), M. de Carmontelle le dessina de mémoire, il y a quelques années ; cette petite gravure est faite spirituellement et très-ressemblante ». (4)

Que Rameau fût avare, c'est ce qui résulte de plusieurs détails typiques fournis par son inventaire ; qu'il fût dur envers ses enfants, et notamment envers sa fille Marie-Alexandrine, c'est ce que nous examinerons plus loin. Quoiqu'il en soit, il avait le caractère difficile et emporté ; là-dessus, tous ses contemporains s'accordent ; on craignait fort ses colères, bien qu'ainsi que le remarque M. Thoinan, « il n'eût pas toujours le dernier mot ». Et l'historien du neveu de Rameau de citer ce trait assez amusant :

« 4 octobre 1742. — Rameau et Royer se sont querellés, il y a deux jours, en plein café, et le Sr Simare, qui est très brusque, intervint dans la querelle. Sur ce que Rameau lui demanda ce qu'il voulait : « Vous donner vingt coups de pied dans le ventre en sortant,» répondit Simare, et si on ne l'eût pas arrêté, il lui aurait tenu parole » (5).

(1) Collé : *Journal*, II. pp. 374, 375.

(2) C'est ce que confirme l'acte de partage de la communauté Rameau que nous analysons plus loin.

(3) Il aimait à se promener aux Tuileries et au Palais-Royal (Cf. Thoinan, *Vie de J. F. Rameau*, p. 213 en note)

(4) *Correspondance littéraire*, VI, p. 89.

(5) Thoinan, *Loc. cit*, p. 198, d'après la Chronique du règne de Louis XV, *Revue rétrospective* tome V.

Mais si l'homme était fort désagréable et peu aimé, l'artiste fut unanimement regretté. On célébra, des services funèbres à sa mémoire tant à Paris qu'en province, et d'obscurs ouvriers du Parnasse, lui gravèrent des épitaphes innombrables, espérant sans doute qu'un peu de la gloire de l'illustre mort rejaillirait sur leurs insipides versifications. Il y en eut de toutes sortes, en latin et en français. Voici d'abord une épitaphe latine, due à un certain Bille de Sauvigny :

« Hic jacet aonius frigido sub marmore Ramœus.
« Proh dolor ! et Phœbi muta jacet Cithara.
« Qui blando nostras sonitu captuverat aures.
« Hic merito famœ retulit ipse sonus » (1).

Puis, une épitaphe française par M. de C***.

EPITAPHE POUR FEU M. RAMEAU

« Cy git le célèbre Rameau.
« Il fut, par son vaste génie,
« De la Musique le flambeau
« Et l'objet des traits de l'envie.
« Muses, pleurez sur ce tombeau
« Le créateur de l'harmonie » (2).

L'Avant-Coureur du 7 octobre 1764 publiait un *Parallèle de Lully et de Rameau* ; Chabanon et Maret écrivaient leurs

(1) *Mercure*, octobre 1764, 2e vol. p. 66.

(2) *Mercure*, janvier 1765 1er vol. p. 9. Cette épitaphe a été publiée par M. A. Pougin dans son ouvrage sur Rameau. En octobre 1764, M. Guillo de la Chassagne publiait dans le *Mercure* des « Reproches à la Mort sur M. Rameau », qui se terminent par les vers suivants :

« Quand tu le plongeas au tombeau
Sans doute en cet instant tu n'avais point d'oreilles » .
(oct. 1764, 2e vol. p. 66)

M. D'Abancour, en Avril 1765 disait :

« Pour l'épitaphe de Rameau
« Chacun exerce son génie
« Un vers suffit : dans ce tombeau
« Cy git le Dieu de l'harmonie »
(*Mercure*, avril 1765, 1e vol. p. 27).

Il est à remarquer que dans cette littérature funéraire, c'est presque toujours aux découvertes théoriques de Rameau que s'adressent les éloges.

Eloges de Rameau, et le monde lettré pleurait celui que Marmontel avait appelé « le Newton des sons. » (1)

Trois services funèbres eurent lieu pour lui à Paris ; le premier fut célébré solennellement le jeudi 27 septembre 1764 aux Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré et aux frais des directeurs de l'Opéra Rebel et Francœur, sur l'« invitation par billets, rapporte le *Mercure* de Mme la veuve Rameau, et de M. Rameau son fils. » et cela, d'après les *Mémoires Secrets*, afin d'éviter les querelles qui s'étaient produites à Saint-Jean de Latran, lors du service de Crébillon (2). »

Le *Mercure* nous a conservé une relation de la cérémonie :

« On y exécuta la Messe de feu M. Gilles (3). Près de 180 Musiciens tant symphonistes que chanteurs de l'Académie royale de musique, de celle du Roi et de plusieurs églises de Paris, que le zèle et le respect pour la mémoire du défunt y avoient conduit, occupaient le Jubé et les Tribunes latérales de la façade intérieure de cette Eglise.

Tous les Amateurs invités à cette cérémonie sont convenus n'avoir jamais entendu d'exécution plus parfaite et de Corps de Musique plus rempli par la force et par le nombre de voix qu'en cette occasion. On a vu un grand nombre d'Assistans ne pouvoir retenir leurs pleurs au *Kirie Eleison* de cette Messe, adapté à la Musique expressive d'un des plus beaux endroits des œuvres de M. Rameau » (4).

Pendant l'Offertoire, on exécuta le *De Profunais* de Rebel (5) C'était Berton, le chef d'orchestre de l'opéra qui conduisait la messe de Gilles, tandis que Rebel en personne dirigea son *De Profundis*.

« A la fin de la Messe, pendant la cérémonie de l'encens et de l'eau bénite, ce grand corps de Musique chanta en faux-bourdon le même *De Profundis*. MM. Crétin, Larrivée, Muguet et Durand récitèrent dans la Musique de la Messe. On avoit distribué 1.500 Billets pour cette Céré-

(1) *Avant coureur* du lundi 7 octobre 1764, pp. 648, 654.

(2) *Mémoires secrets*, II, pp. 103. 104.

(3) Jean Gilles, né à Tarascon en 1669, fut successivement enfant de chœur à la Maîtrise de St Sauveur d'Aix, puis chef de cette maîtrise, après la démission de Guillaume Poitevin en mai 1693, maître de chapelle à Agde, puis à Montpellier et enfin à Toulouse (28 décembre 1697) ; il mourut le 5 février 1705. (L'abbé Marbot. *Gilles, Cabassol, Campra*, Aix, 1903, pp. 4-9). « La messe des morts » de Gilles fut écrite en collaboration avec Campra.

(4) *Mercure*, octobre 1764. 1er vol. pp. 213-215.

(5) Sur François Rebel, voir notre article du *Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier 1906.

monie. Le nombre des Assistans y étoit très-considérable, et tout s'est passé avec autant d'ordre que de décence (1).

Le 11 octobre, nouvelle « pompe funèbre » aux Carmes du Luxembourg ; cette fois, c'était la messe de Philidor et le *De Profundis* du même auteur que l'on exécuta durant la cérémonie (2) Les *Mémoires secrets* critiquent vivement l'œuvre de Philidor. « On a retrouvé, rapportent-ils, l'auteur de l'opéra-comique presque partout, et l'on a vu avec douleur qu'il ne pouvait s'élever au sublime ». (3) Du reste, d'après la même source, l'interprétation laissa fort à désirer. Cependant, l'*Avant-coureur* portait un jugement moins sévère et ajoutait :

« M. Richer, autrefois page de la musique du Roi et si fêté alors par le public, a chanté plusieurs récits avec un goût, une précision, une prononciation, une élégance qui ont fait le charme d'une assemblée aussi nombreuse que distinguée » (4).

Enfin, à la fin de l'année, nouveau service fait cette fois par souscription. On pouvait lire en effet, dans les *Mémoires secrets* d'octobre 1764, l'annonce ci-après :

« Il vient de s'ouvrir une souscription chez M. Brock pour faire, avec toute la pompe possible, un nouveau service pour M. Rameau, & pour lui élever une statue de marbre qui sera confiée aux soins de M. Pigale »(5)

Le 16 décembre 1764, les frais nécessaires à la cérémonie ayant été couverts, le service eut lieu à l'Oratoire, et, si l'on en croit le *Mercure*, fut singulièrement brillant :

« On exécuta la fameuse Messe de Gilles, avec des morceaux admirables tirés des ouvrages du défunt, adaptés à quelques parties de cette Messe. Ensuite, la Prose *Dies iræ, dies illa*, de la composition de l'abbé

(1) *Mercure*. Loc-cit Voir aussi *Mémoires secrets*, II. pp. 103-104.

(2) Sur Philidor, consulter P. Fromageot : *Les compositeurs de musique versaillais*, 1903. pp. 31, 47.

(3) *Mémoires secrets*, 11 octobre 1764, II, p. III

(4) *Avant coureur*, Lundi 22 octobre 1764, pp. 677-678. Richer était un des chanteurs les plus réputés du Concert spirituel, où on exécuta même un motet de sa composition *Dixit incipiens*. (Voir. M. Brenet. *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 238).

(5) *Mémoires secrets*, 26 octobre 1764, II. p. 117. Sur l'iconographie de Rameau voir plus loin.

Dugué, Maître de musique de Saint-Germain-l'Auxerrois (1), morceau dans lequel il y a, malgré sa prodigieuse étendue, beaucoup de variété et plusieurs traits de génie dignes des grands Maîtres.

Pendant l'offertoire, on exécuta le *De Profundis* de M. Rebel, Surintendant de la Musique du Roi, Chevalier de Saint-Michel. Le Corps de musique étoit au moins aussi nombreux à ce service et composé à peu près des mêmes sujets qu'il avoit été à celui qui fut exécuté par l'Académie royale de Musique aux frais des Directeurs peu de temps après le décès de M. Rameau.

MM. Larrivée, Le Gros, Gélin, Muguet, Durand, etc., chantèrent les récits. L'exécution fut généralement admirée ; elle était conduite par M. le Breton (Berton), Maître de musique de l'Orchestre de l'Académie royale.

On a vu peu d'occasions, et il seroit difficile d'en trouver, où fût réunie une assemblée plus nombreuse et en même temps plus distinguée dans tous les ordres de la société, soit, quant au rang, soit quant à la distinction dans les lettres, dans les arts, dans les talents et dans les connaissances. S. A. S. Mgr le Prince de Condé (2) honora cette cérémonie de sa présence » (3).

Si Paris célébrait dignement la mémoire du grand musicien disparu, la province, dont nombre d'Académies de musique avaient inscrit aux programmes de leurs concerts des fragments de ses œuvres, ne demeurait pas en reste sur la capitale.

Le 15 novembre 1764, Marseille faisait une pompe funèbre en l'honneur de Rameau, et une lettre curieuse adressée de cette ville au *Mercure* en relate tous les détails. La voici :

« On a mis en exécution dans cette ville, pour l'illustre Rameau, l'idée de M. d'Alembert, en parlant des éloges donnés à M. de Montesquieu. Il pensoit que le plus bel éloge de ce grand homme auroit été de placer sur son tombeau le Livre de *L'Esprit des Lois*. Quel plus grand éloge aussi pour M. Rameau que ses propres ouvrages ! Qui pouvoit le célébrer plus dignement que lui-même ? C'est ce qu'a entrepris et exécuté M. Rey, Maître de musique du Concert de cette ville (4), avec beaucoup d'intelligence, de génie et de goût pour le choix et l'arrangement de la musique de la Messe solennelle dont je vais vous donner la relation.

(1) Sur l'abbé Dugué qui donna plusieurs motets au Concert spirituel, voir M. Brenet, *Loc-cit* p. 284.

(2) C'était Louis Joseph, prince de Condé, fils de Louis Henri duc de Bourbon, le futur *Prince de Condé* de l'émigration.

(3) *Mercure*, janvier 1765, 1er vol. pp. 191-192.

(4) Sur J. B. Rey. maître de musique à Marseille et à Nantes, et plus tard, maître de musique de la chambre du roi, voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 303. Rey donna plusieurs motets à grand chœur au Concert spirituel. *La Société des Concerts* de Marseille avait été fondée en 1716 par

Jeudi dernier, 15 novembre 1764, jour marqué pour le service funèbre de l'immortel Rameau, MM. les Commissaires du Concert, en cérémonie et tout en noir, ainsi que les amateurs, se rendirent à dix heures du matin aux Dominicains où se trouvoit déjà la plus nombreuse assemblée. L'église étoit entièrement tendue de noir. La décoration de l'autel et du fond du chœur étoit somptueusement lugubre et très-bien entendue. On avoit placé au milieu du vaisseau un fort beau catafalque, sur l'entablement duquel s'élevoit une haute pyramide où l'on voyoit au bas le médaillon du défunt, très ressemblant, avec cette légende : *Dilectæ memoriæ. J. B. Rameau* (1). Un baldaquin suspendu à la voûte terminoit et couronnoit la décoration du catafalque, éclairée d'un très grand nombre de lumières. Les peintures et les figures allégoriques du cénotaphe étoient artistement disposées, d'une très bonne exécution et composées avec intelligence. L'autel et le pourtour de l'Eglise étoient pareillement ornés d'écussons chargés d'emblèmes, de chiffres, de larmes et autres ornements funèbres. Lorsque MM. les Commissaires entrèrent dans l'Eglise, M. l'abbé Peyre, organiste, commença à exécuter divers carillons et autres morceaux du plus grand cromatique, et très convenables à la circonstance, après lesquels on commença la Messe. Tout ce qui se chanta au Chœur, dans cette Messe, étoit entièrement composé de différents morceaux de musique extraits des ouvrages connus de M. Rameau, et qui ont le plus contribué à sa célébrité. L'union, l'ordre et la distribution de ces divers fragmens forment un tout qui doit être regardé comme un chef-d'œuvre. Les paroles latines sont si bien adaptées, et la musique semble si convenable aux paroles, que l'on croiroit le tout n'avoir pu être fait que pour cet ensemble. Il seroit à désirer que l'ingénieux Musicien qui a donné ses soins et son intelligence à ce travail le rendit public. Il serviroit, sans doute, aux pompes funèbres les plus augustes et les plus magnifiques (2).

Après la Messe, on fit l'absoute où MM. les Commissaires du Concert firent les honneurs » (3).

Après Marseille, ce fut Orléans qui rendit un hommage musical à Rameau. Le 15 janvier 1765, le Concert (4) et les

le maréchal de Villars. En 1761 elle comptait 45 musiciens :(Voir M. Brenet.) *Loc-cit*, et Alexis Rostang. *La Musique à Marseille* de 1600 à 1874. *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Marseille.* 1872-1874. pp. 371-372

(1) On remarquera qu'à ce service on attribue encore à Rameau les prénoms de Jean-Baptiste (J. B. au lieu de Jean-Philippe. De même *L'Avant-coureur* dans son article nécrologique sur Rameau appelle celui-ci Jean-Baptiste.

(2) En outre de cette déclaration d'une emphase toute marseillaise, une note jointe à la lettre fournit quelques détails d'ailleurs fort vagues sur les morceaux qui furent adaptés à la messe par la main experte de Rey.

(3) *Mercure* février 1765. pp. 197 et suiv.

(4) L'Académie de musique d'Orléans fut fondée au mois de mai 1721. Voir M. Brenet *Loc-cit, Mercure*, octobre 1722, pp. 95, 96, et décembre 1722 pp. 136, 137. et : *Les Auteurs dramatiques de l'Orléanais* par Paul Leroy et H.

amateurs de cette ville faisaient célébrer en l'Eglise des Dames Religieuses, un service en l'honneur du musicien défunt. Là aussi, un « amateur » adaptait à la cérémonie funèbre des extraits d'œuvres de Rameau (1).

Dès le surlendemain de la mort de celui-ci, sa fille Marie-Alexandrine, encore mineure, puisqu'elle n'avait pas encore 20 ans, obtenait son émancipation « pour jouir par elle de ses meubles et du revenu de ses immeubles » (2). C'était là, sans doute, une mesure destinée à faciliter les opérations de la liquidation de la succession de Rameau, mais, peut-être, conviendrait-il aussi de la rattacher au mariage de Marie-Alexandrine, mariage décidé très peu de temps après la mort du musicien, ainsi que nous ne tarderons pas à le voir.

Nous transcrivons ci-après ces « Lettres d'émancipation».

BENEFICE D'AGE

Louis, par la Grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, à notre prévost de Paris ou son Lieutenant civil salut, de la partie de Marie Alexandrine Rameau, fille de deffunt Jean-Philippes Rameau, Bourgeois de Paris, et de Marie Louise Mangot, ses père et mère, nous a été exposé qu'ayant atteint l'âge de vingt ans moins quatorze jours (4). et s'étant bien comportée depuis le décès de son père, elle désirerait jouir des revenus de ses Biens, s'il nous Plaît lui accorder nos Lettres sur ce nécessaires, à ces causes... nous vous mandons que ses parens tant paternels que maternels appelés devant vous en nombre suffisant, s'il vous appert de ce que dessus, en ce cas, du consentement desdits parens, vous lui permettiez, comme nous luy permettons par ces présentes, de jouir de ses biens Meubles et du Revenu de ses Immeubles, tout et ainsy que si elle avait atteint L'âge de majorité, ayant quant à ce habileté, à la charge de ne pouvoir vendre, alienner ny hypotequer ses immeubles qu'elle n'ait atteint l'âge de vingt-cinq ans accompli, à peine de nullité. De ce fait, donnons pouvoir, car tel est notre bon plaisir. Donné en la chancellerie du Palais, à Paris, le 14 septembre 1764, et de notre règne le cinquantième.

Pour Minute.
Signé : MARCHAND (4).

Herluison dans la *Réunion des Sociétés des Beaux Arts des Départements*, T. XXI, pp. 788 et suiv.

(1) Ms. Beffara. Arch. Opéra.

(2) Arch. de l'Opéra, *Pensions*, C. 28.

(3) Cette indication permet d'établir la date de la naissance de Marie-Alexandrine Rameau. Voir plus haut.

(4) Arch. nat. *Chancellerie du Palais*. X 4B. 658, septembre 1764.

Cinq jours après la délivrance de ces lettres, le 19 septembre 1764, on procédait à l'inventaire de Rameau. Nous ne donnerons pas ici in extenso, en raison de sa très grande longueur, cette pièce fort intéressante, et nous nous bornerons à en transcrire les passages les plus importants.

Au moment du décès de Rameau, deux de ses enfants survivaient, Claude-François et Marie-Alexandrine. Quant à Alexandre, il avait dû mourir très jeune, et Marie-Louise, la religieuse, de Montargis, était aussi décédée. C'est ce qui résulte du préambule de l'inventaire. On remarquera que tous les actes passés après la mort du musicien cessent d'employer à son égard l'appellation de « Bourgeois de Paris » Son anoblissement presque posthume ne sera négligé ni par sa femme, ni par sa fille, et dorénavant, lorsqu'on parlera de feu Rameau, on aura bien soin de le qualifier « d'écuyer. »

Quoiqu'il en soit, voici le début de cette pièce :

INVENTAIRE DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1).

L'an mil sept cent soixante quatre, Le mercredy Dix-neuvième jour de septembre, huit heures du matin.

A la Requeste de Dame Marie Louise Mangot, veuve de Jean-Philippes Rameau, Ecuyer, demeurant à Paris, Rue des Bons Enfans, paroisse Saint-Eustache, Tant en son nom, à cause de la Communauté de biens qui étoit entre elle et ledit feu S[r] Rameau qu'elle se réserve d'accepter ou à Laquelle Elle se réserve de Renoncer ainsy qu'elle avisera par la suite, qu'au nom et comme curatrice aux causes et tutrice aux actions immobiliaires de D[elle] Marie-Alexandrine Rameau, sa fille mineure, et dudit feu S[r] Rameau, Emancipée suivant Les Lettres pour Elle obtenue en la chancellerie du Palais à Paris, le 14 du présent mois, signées par le Conseil Marchand, scellées le même jour, insinuées à Paris par Delobel le même jour, et Enthérinées de L'avis des parens Et amis de Lad[te] D[elle] Rameau, homologué par sentence dudit Châtelet le 16 dudit présent mois, par acte ensuitte de Laquelle sentence Lad[te] charge a été acceptée pour Lad. D[e] Veuve Rameau par le fondé de pouvoir spécial de Lad. D[e], Lad[te] Sentence au Registre de M. Sifflet de Berville, greffier de la Chambre civile dudit Châtelet.

Comme aussy à La Requeste de Claude-François Rameau, Ecuyer, Valet de chambre du Roy, demeurant ordinairement à Versailles, Etant ce jour à Paris, tant en son nom que comme curateur aux causes de

(1) Minutes Lambot, Père succ[r].

Lad[e] D[lle] Rameau, sa sœur, et son tuteur ad hoc pour tous les cas où elle aura des intérêts contraires à ceux de lad. D[me] sa mère. Led. S[r] Rameau nommé à Lad. charge de L'avis des parens et amis de Lad. D[e] Rameau, homologué par la sentence cy-dessus Laquelle charge a esté aussy par le même acte que dessus acceptée par le fondé de pouvoir spécial dud. S[r] Rameau.

Et, en la présence de Lad. D[lle] Marie-Alexandrine Rameau, mineure émancipée demeurant avec lad. D[e] sa mère, susdite Rue des bons Enfans paroisse Saint-Eustache, procédant sous l'autorité et assistée de Lad. Dame Veuve Rameau sa mère et dud. S[r] Rameau son frère, Ez dite qualité de Curateur aux causes et tuteur aux actions immobiliaires de Lad. D[lle] Rameau.

Lesdits S[r] & D[lle] Rameau, frère et sœur, habiles à se dire et porter héritiers, chacun pour moitié dudit feu S[r] Rameau leur père (1).

A la Conservation des droits des parties, Et de qui il appartiendra, Il a été par les Conseillers du Roy, notaires au Châtelet de Paris soussignés, procédé à l'Inventaire fidèle Et description des meubles meublans, vaisselle d'argent et deniers comptans, Effets, titres et papiers dépendant de la Communauté d'entre led. S[r] et Dame Rameau, Etdite La Succession dud. S[r] Rameau trouvés Et étants dans les lieux occupés par led. S[r] et D[e] Rameau en une maison, sise à Paris, susdite rue des Bons Enfans, dont le S[r] Lavoisier est principal locataire, et dans laquelle ledit S[r] Rameau est décédé le douze du présent mois, le tout représenté et mis en évidence, tant par Lad. D[e] Veuve Rameau et Lad. D[lle] sa fille que par Jean Baptiste Hory, et Perrette Grenet sa femme, tous deux domestiques dud. S[r] et D[e] Rameau, après serment fait par lesdits D[e] et D[lle] Rameau et led. Hory et sa femme és mains de M[e] Lambot, L'un des deux notaires soussignés de n'avoir caché ny détourné, ou ny fait cacher ny détourner aucun desd. meubles meublans ou autres effets sous les peines de droit en tel cas introduites qui leur ont été expliqués et donnés à entendre par lesd. Notaires soussignés et qu'Ils ont dit bien comprendre.

Lesd. meubles meublans et autres Effets sujets à prisée seront prisés et estimés par M. Pierre Varlet soussigné, huissier commissaire priseur, vendeur de biens meubles au Châtelet de Paris, demeur[t] en cette ville, quai de Conty, paroisse Saint-André des Arcs, à ce présent qui a promis faire lad. prisée au cours du tems présent aux sommes de deniers et ainsi qu'Il prise et ont signé :

M. L. MANGOT. C. F. RAMEAU.
M. A. RAMEAU. VARLET. LAMBOT, BONTEMPS
J. B. HORY : P. GRENET.

Suit l'inventaire dressé pièce par pièce de tous les objets qui garnissaient l'appartement de Rameau ; cet appartement

(1) Ceci prouve ce que nous disions tout-à-l'heure au sujet de la mort d'Alexandre et de Marie-Louise Rameau.

comprenait, outre une cave, 10 pièces que l'Inventaire désigne de la façon suivante :

1° Cuisine au second, ayant vue sur une cour.

2° Salle à manger ensuite de la cuisine, avant vue sur un passage.

3° Antichambre ayant vue tant sur la passage du Palais-Royal que sur la cour.

4° La chambre à coucher de Rameau, ayant vue tant sur la cour que sur le passage.

5° Le cabinet de Rameau ayant vue sur le jardin du Palais-Royal.

6° Une petite chambre, au dessus du cabinet de Rameau, ayant vue sur le passage du jardin.

7° Une autre petite chambre ensuite, ayant pareille vue.

8° La chambre à coucher de Mme Rameau ayant vue sur la cour.

9° Une chambre ensuite (1).

10° Une chambre de domestique au 3e, avant vue sur l'allée du jardin (2).

Tout naturellement Rameau, en bon bourguignon qu'il était, ne buvait que du vin de son pays ; dans sa cave on inventoria 2 fûts de vin rouge, du vin d'Hérissé, en Bourgogne, et 50 carafons remplis de ce même vin.

Dans la cuisine, outre les ustensiles de ménage, on relève une petite pendule faite à Paris par Adrien Jean (3) « dans sa boite de bois noir. »

La salle à manger est très modestement meublée : flambeaux en cuivre argenté, armoire de noyer, buffet de chêne à deux battants, autre armoire de chêne à battants grillagés de laiton, 5 tableaux « peints sur toile », voilà tout ce que les notaires trouvèrent à inventorier ; il y a encore 3 tableaux dans l'antichambre voisine, et aussi des tentures, mais elles sont « en mauvais état ».

(1) Probablement la chambre de Marie-Alexandrine.

(2) Par cette description nous pouvons nous faire une idée exacte de la disposition du logement de Rameau.

(3) Sans doute le fils de Jean (Baptiste), reçu maître horloger en 1717 et demeurant au Marché-neuf. Nous tenons ce renseignement ainsi que tous ceux qui concernent les autres horlogers visés à l'inventaire de Rameau de l'obligeante érudition de M. Planchon.

Passons maintenant à la chambre à coucher du musicien. Ici nous citerons textuellement :

Dans la chambre à coucher du defunt, ayant vue tant sur la cour que sur le passage : « Une petite grille de fer avec ornements de cuivre en couleur (1), une pelle et deux pincettes de fer poly, une paire de bras de cheminée et deux branches de cuivre argenté prisés ensemble... 20 Livres

Une cheminée de deux glaces (2), la première de 35 pouces de haut, la 2e cintrée de 11 pouces sur 32 de large, dans son parquet de bois avec bordure de bois sculpté, prisé .... 90 Livres

A l'égard de deux tableaux portraits de famille, ils n'ont point été prisés mais seulement tirés pour mémoire.

Un grand tableau paysage, dans sa bordure de bois sculpté et doré, une petite armoire en bibliothèque de bois de rapport à un battant garny de fil de laiton ; une autre petite armoire à deux battans garny aussi de fil de laiton, un petit écran couvert de papier de Chine, un fauteuil foncé de paille, un autre fauteuil en confessionnal de bois de hêtre foncé de crin couvert de tapisserie à l'aiguille, quatre autres fauteuils de bois de noyer foncés de crin couvert de tapisserie à l'éguille, deux petits rideaux de gaze, dix aulnes de cours de... (?) cramoysie et jaune sur deux aulnes et 1/4 de haut, cy .... 48 Livres

Une couchette de 3 pieds de large à fonds sangle, garny d'un sommier de crin couvert de toile à carreaux, de deux matelas de laine couverts aussy de toile à carreaux, d'un traversin de coutil remply de plume, de deux couvertures de laine blanche, une housse, un baldaquin, dont le ciel et dossier était garni de vieux damas antique fonds vert et deux parties de rideaux de serge verte, cy .... 80 Livres

Un vieux clavecin à un clavier en mauvais état, cy ..... 24 Livres »

Ce vieux clavecin, en mauvais état, est le seul instrument de musique que révèle l'inventaire de Rameau.

Dans le cabinet de M. Rameau ayant vue sur le jardin du Palais-Royal.

« Un petit secrétaire de bois placqué ; un serre-papiers de bois de palissandre, un canapé de deux places de bois de hêtre foncé de crin garny de son coussin foncé de crin couvert d'indienne, un gros oreiller remply de plume couvert aussy d'indienne, quatre chaises foncées de paille, garnies de leurs coussins remplys de crin et de laine et couverts d'indienne et de vieux satin, un rideau de croisée de toile de coton encadrée d'indienne, garnys de leurs tringles de fer, 8 aulnes de cours de toile roulée sur 2 aulnes 1/4 de haut, cy .... 72 Livres

Une petite console de bois sculpté doré, avec son dessus de marbre, un trumeau d'une glace de 18 pouces sur 28 dans sa bordure à filet de

(1) Le cuivre en couleur était simplement du cuivre verni.

(2) Il faut entendre par là un trumeau de deux glaces posé au-dessus d'une cheminée.

bois doré, un autre trumeau entre croisées de 3 glaces, la 1ere 32 pouces, la 2e 21, et la 3e de 15 sur 21 de large, dans sa bordure de bois sculpté doré, 6 tableaux et estampes dans leur bordure de bois sculpté, doré, cy .... 100 Livres

A l'égard d'un tableau peint sur toile représentant M. Rameau dans sa bordure, bois sculpté doré, 2 Estampes et d'un buste de plâtre, le tout représentant M. Rameau, n'ont point été prisés, mais seulement tirés pour mémoire (1). »

Il n'y a pas de lit dans la première des petites chambres située au-dessus du cabinet de Rameau ; à signaler seulement un petit trumeau de cheminée de deux glaces. La deuxième au contraire, contient un lit. La prisée du mobilier de ces deux pièces s'élève à quatre-vingt dix livres.

Dans la Chambre de Mme Rameau, ayant vue sur la Cour.

« Une petite grille de feu, pelle, pincette et badine de fer poly avec ornements de cuivre argenté ; une cheminée à la prussienne de tôle, cy .... 6 Livres

Une cheminée d'une glace de 24 pouces sur 33, dans son parquet de bois peint en gris avec bordure de bois sculpté doré, 6 pièces tant de porcelaine que de terre blanche, un tableau au-dessus de la cheminée peint sur toile, représentant des enfans, trois autres tableaux peints sur toile dont un représentant une Marine et les deux autres, paysages, cy .... 60 Livres

Une petite pendule sonnant l'heure et demie heure faite par Mamère (2) à Paris, à cadran de cuivre et heures d'émail dans sa boëte et sur son pied. Deux... (?)... de bois de palissandre avec ornements de cuivre en couleurs & garny chacun de leur dessus de marbre, un secrétaire de bois de rose avec ornement de cuivre en couleur et son dessus de marbre, cy .... 100 Livres

Une table de nuit en bois de noyer avec son dessus de marbre, deux encoignures de bois de mérisier à 2 battants chacune, un petit fauteuil foncé de paille garny de son dossier et coussin remply de crin couvert d'indienne ; un autre fauteuil foncé de paille, une toilette de bois de noyer à plusieurs tiroirs, garnie d'un miroir, ensemble..... 30 Livres

Six fauteuils de différents bois foncés de crin couverts de tapisserie, une commode à 2 grands et 2 petits tiroirs, garnis de mains et entrées de cuivre en couleurs avec son dessus de marbre, 2 rideaux de serge verte, 2 autres rideaux de toile blanche encadrée d'indienne bleue et

(1) Sur l'iconographie de Rameau voir : *Un portrait de Rameau* par H. Imbert T. II des *Œuvres complètes de Rameau* (Edition Durand). Le buste dont il est question ici, est sans doute celui de Caffieri, qui figura au salon de 1761 sous le nº 133.

(2) Jean-Pierre Mamère, Maitre horloger, rue Deviarme en 1765. Renseignement fourni par M. Planchon

blanche, un miroir à 2 glaces de 44 pouces de haut sur 30 de large dans son Chapiteau et bordure de glace, cy .... 200 Livres

Dix aulnes de cours de vieille indienne sur deux aulnes de haut. Une couchette de 3 pieds de large garnie d'un sommier de crin couvert de toile à carreaux, et 2 matelas de laine couverts pareillement d'une toile à carreaux, d'un lit, d'un traversin, d'un oreiller de toile rempli de plume de 2 petits couvrepieds, la housse en baldaquin de toile de coton et toile de Rouen à fleurs prisé ensemble .... 120 Livres

A l'égard de deux tableaux en pastel représentant M. et Mlle Rameau sur leurs glaces et dans leurs bordures de bois doré et d'un petit buste de plâtre représentant M. Rameau, n'ont point été prisés, mais seulement tirés pour mémoire.

Un seau de fayance, une petite table de bois de noyer, un serre-papiers et un petit rideau de taffetas vert prisé .... 6 Livres

Dans la chambre contiguë à celle de Mme Rameau, on relève un baromètre, un thermomètre, un petit secrétaire de palissandre, une petite commode de palissandre avec entrées de cuivre, un lit, des rideaux et une pièce de syamoise de la porte, un tableau représentant un sujet de sainteté, un bassin de commodité, une seringue à canon courbe, et trois palettes, le tout d'étain. L'ensemble est prisé 146 livres. On trouve encore un lit dans la chambre du domestique au troisième étage.

Suivent les hardes dudit Sr feu Rameau.

« Une veste de drap écarlate brodée en or avec boutons et boutonnières d'or (1), un habit et veste de velours de coton à boutons d'or, l'habit doublé de satin de pareille couleur, et la veste de peluche de coton blanc, un surtout de velours noir et la culotte pareille ; 3 autres vieilles culottes de différentes étoffes, une vieille robe de chambre et sa veste de Moëre, fonds jaune. Deux perruques en bonnet, cheveux grisailles, une paire de souliers, 4 paires de bas dont 2 de soye et 2 de laine 30 chemises tant de jour que de nuit de différentes toiles, 12 cols de mousseline, 1 douzaine de mouchoirs de différentes toiles de cours, un vieux chapeau castor, une paire de boucles de souliers, prisé le tout ensemble .... 100 Livres

On remarquera que la garde-robe de Rameau ne brille pas par l'abondance ; à part les vêtements d'apparat, tout le reste

(1) On remarquera que le portrait de Rameau attribué à Chardin qui existe au musée de Dijon et dont la bibliothèque de l'Opéra possède une copie, représente le musicien vêtu d'un habit écarlate, mais sans broderies ; Rameau aimait sans doute cette couleur. Les deux vêtements qui figurent en tête de l'inventaire de ses effets sont des vêtements de cérémonie.

est vieux, usé ; le musicien n'a qu'une paire de souliers et un vieux chapeau. Ici se manifeste clairement le bonhomme près de ses pièces qui utilise ses effets jusqu'à ce qu'ils montrent la corde.

Suivent les Linges et hardes à l'usage de la Dame Veuve Rameau.

« Une robe de satin à fond bleu et fleurs jaunes, une robe et un jupon de raz de... (1), fonds bleu à fleurs blanches, une robe de taffetas blanc, 2 robbes d'indienne, une paire de poches de bazin, 12 mouchoirs à moucher de différentes toiles de coton, 2 paires de souliers, 6 paires de bas tant de fil que de soye et cotton, 6 paires de manchettes de mousseline brodée et rayée à 2 et à 3 rangs ; 4 bonnets piqués, 1 coëffure à 2 Barbe et une paire de manchettes à 3 rangs de dentelle de Valenciennes à bride et cizeaux. Les manchettes dans leur entoilage et Mignonettes, 4 bonnets ronds, 2 manteaux, 3 corsets de bazin et satin, 10 jupons, 12 chemises de différente toile, le tout prisé............ 250 Livres »

Pour être plus fourni que celui de son mari, le vestiaire de Mme Rameau se révèle encore bien modeste ; trois robes habillées, deux paires de souliers, six paires de bas, une douzaine de chemises. Voilà qui montre que le ménage Rameau ignorait la prodigalité. Le linge de ménage, prisé 200 livres, comprend vingt paires de draps de maîtres et quatre de domestiques, deux douzaines de serviettes, deux nappes de toile ouvrée et trois nappes ordinaires, quatre douzaines de serviettes de toile, vingt-quatre torchons et six tabliers.

Suivent les bijoux, tant à l'usage de Me Rameau que de feu M. Rameau.

«Une paire de boucles de brillants, prisée 900 Livres, cy . 900 Livres

Une montre à répétition faite à Paris par Lory (2), dans sa boëte d'or guillochée, garnie de sa clef et de sa chaîne d'acier, deux cachets d'or prisés .... 300 Livres

Une autre montre, boëte d'or uni, sans nom d'auteur ... 80 Livres »

Rameau, on le voit, ne couvrait pas sa femme de joyaux. —

Sur l'argenterie.

«2 Cuillers à ragoût, 11 cuillers et 11 fourchettes à bouche, d'argent blanc, poinçon de Paris, pesant ensemble 8 marcs, 2 onces, évaluées

(1) Le nom est illisible, et nous n'avons pu identifier cette étoffe malgré nos recherches dans la curieuse collections d'étoffes du XVIIIe siècle que conserve le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, collection qui a appartenu au maréchal de Richelieu.

(2) Claude Lory, rue de Bercy, reçu maitre en 1767.

suivant le Tarif de la monnoye à raison de 48 Livres, six sols, cinq deniers le marc, comme vaisselle plate, revenant ladite quantité au dit prix à la somme de .... 390 Livres, 12 sols, 11 deniers

Une Ecuelle à oreilles, un porte huilier et 2 gobelets à pied d'argent, poinçon de Paris, pesant 5 marcs, prisés comme vaisselle montée à raison de 47 Livres, 12 sols, 2 deniers le marc, revenant ladite quantité audit prix à la somme de .... 238 Livres, 60 deniers

Une cuiller et une fourchette d'argent d'Allemagne, (1) pesant 3 onces, 4 gros, évaluée à raison de 37 Livres, 16 sols, 9 deniers, revenant ladite quantité audit prix à la somme de.......... 16 Livres, 11 sols »

Ici s'arrête la première vacation. L'inventaire continue par la musique, et à cet effet, les notaires s'adjoignent deux hommes de l'art, le marchand de musique de la Chevardière et le libraire Hochereau.

« *Suivent les exemplaires de musique imprimée et gravée*, planches gravées et ouvrages de musique imprimées prisés à juste valeur et sans crue par led. M. Varlet, de l'avis, quant aux ouvrages de musique gravés et planches gravées de Louis Balthazard de la Chevardière, Marchand de musique, demeurant rue du Roule, paroisse Saint-Germain L'Auxerrois. Et à l'égard des ouvrages de Musique imprimée et livres, de l'avis de Sr Charles Hochereau, imprimeur libraire à Paris, y demeurant, quai de Conty, paroisse Saint-André des Arts, tous deux à ce présent, lesquels après serment par chacun d'eux séparément fait et reçu par led. Me Lambot de donner leur avis en leur âme et conscience, ont signé avec lesd. parties et led. Sr Varlet :

Signé : DE LA CHEVARDIÈRE. M.-L. MANGOT.
M. A. RAMEAU. C. F. RAMEAU.
C. HOCHEREAU. VARLET.

30 Exemplaires de l'Opéra d'*Hipolyte et Aricie* prisé 105 l., cy .... 105 Livres

12 Exemplaires de l'Opéra des *Indes galantes* prisé 42 l., cy........................ 42 Livres

16 Exemplaires du premier livre de *pièces de clavecin* prisé 8 l., cy .... 8 Livres

12 Exemplaires du 2me livre de *pièces de clavecin*, prisé 6 l., cy.................. 6 Livres

12 Exemplaires du Recueil de *Concerts de clavecin*, prisé 9 l., cy............... 9 Livres

134 Exemplaires de l'opéra de *Castor et Pollux*, prisés 469 l., cy .... 469 Livres

(1) L'argent d'Allemagne n'avait pas le même titre que celui de Paris.



Si vous pouvez deviner Comme.
On a voulu par là critiquer un grand homme. 1739

Vers d'Hébé ou les Talens Lyriques mercure 8 juin 1739 p 1388.

4 Exemplaires des *Festes d'Hébée,* prisés 14 l., cy	14 Livres
1 Exemplaire de l'opéra de *Dardanus,* prisé 3 l., 10 s., cy	3 Livres, 10 sols
66 Exemplaires des *Festes de Polimnie* dont 10 reliés, cy	221 Livres
6 Exemplaires de l'opéra des *Festes de l'Himen et De l'amour,* cy	21 Livres
20 Exemplaires reliés de l'opéra de *Zahis* (sic), cy	70 Livres
4 Exemplaires de l'acte de *Pigmalion,* cy ...	4 Livres
6 Exemplaires reliés de l'opéra de *Zoroastre,* cy	21 Livres
40 Exemplaires reliés de l'Opéra d'*Acante et Céphise,* cy	60 Livres
10 Exemplaires de l'acte de la *Guirlande,* cy ...	10 Livres

Deux mille seize planches d'étain fin gravées, formant le fonds gravé des ouvrages de musique de M. Rameau, prisé à raison de 30 sols la planche, cy .... 3.024 Livres

200 Exemplaires du *Code de Musique* de M. Rameau, prisé avec les planches d'étain gravées pour les exemples répandus dans ces ouvrages, la somme de .... 400 Livres

40 vol. tant reliés que brochés dont la plus grande partie Mercure et Journaux et les autres sujets de dévotion prisés .... 6 Livres

A l'égard de plusieurs Manuscrits contenants tant les ouvrages déjà publiés de M. Rameau que différentes parties et projets d'ouvrages qui n'ont pas été mis au jour, le tout n'a pas été prisé, attendu sa nature, et n'est icy que pour observation et mémoire, cy .... Mémoire

Et ont lesd. S[rs] de la Chevardière et Hochereau signé la fin de leurs dits avis et led[t] M. Varlet la fin de sa prisée :

Signé : DE LA CHEVARDIÈRE. VARLET.
C. HOCHFREAU. »

Cette partie de l'inventaire est particulièrement intéressante, en ce que, d'abord elle nous montre que Rameau avait chez lui un important fonds de sa musique, et ensuite, par ce qu'elle signale l'existence de manuscrits, les uns déjà publiés, les autres inédits (1).

Le fonds Decroix de la Bibliothèque nationale contient une partie des œuvres inédites de Rameau.

Nous connaissons ainsi ce qui a survécu de deux tragédies

(1) Du temps de Rameau les auteurs éditaient et vendaient eux-mêmes leurs œuvres. Il n'y avait pas d'éditeur de musique achetant des manuscrits pour les faire graver à son compte.

lyriques, *Les Boréades* et *Linus ; Abaris ou les Boréades* dont il existe deux partitions d'orchestre manuscrites, l'une in-8° portant la cote Vm² 396, et l'autre, in-4°, portant la cote Vm² 397, est représenté de plus, dans le fonds Decroix, par une liasse de toutes les parties séparées de cet opéra.

Voici le titre de la partition in-8° :

Les — Boréades — Tragédie lyrique — Par Mr — Mise en Musique — Par Mr — Rameau — .

Ce titre est inscrit dans un cartouche dû à J.B. Bithard et représentant des attributs maritimes ; il est suivi d'un Avertissement ainsi conçu :

Avertissement

« Cette tragédie est le dernier ouvrage de Musique de Rameau. L'Académie royale de Musique en allait faire la répétition, Lorsque l'auteur mourut en septembre 1764. La représentation n'eut pas lieu.

Le Poème et la Musique n'ont point été gravés ni imprimés.

L'Auteur du Poème n'est pas connu (1). »

Les parties séparées qui forment une liasse inventoriée sous la cote Vm² 398 comprennent : 1°) la partition des chœurs, 2°) les rôles, 3°) les parties d'orchestre, et nous permettent, dans une certaine mesure, de savoir quelle était la distribution projetée de la pièce. C'est ainsi que les rôles de *Sémire* et d'*une Nimphe* devaient être confiés à Mlle Dubois, que ceux de l'*Amour* et de *Polymnie* revenaient à Mlle Bertin, que Larrivée était désigné pour remplir ceux de *Borée*, d'*Adamas* et d'*Appollon*, et que Gélin chantait *Borilée*. Quant aux rôles d'*Abaris*, d'*Alphise* et de *Calisis*, ils ne portent aucune attribution d'interprète.

La distribution des ensembles vocaux était la suivante :

1er *Dessus*	2e *Dessus*
Mlle Bertin.	Mlle Desjardins.
Mlle Favier.	Mlle De Chèvremont.
Mlle Bouillon.	Mlle Dubois, cadette.
Mlle Canavas.	Mlle Aubert.

(1) Decroix lui-même, dans son *Ami des Arts*, attribue le poème à Cahusac.

Htes-contres	*Tailles*	*Basses*
M. Le Bègue.	M. Joli.	M Bosquillon.
M. Bazire.	M. Charlet.	M. Guérin.
M. Camus L.	M. d'Egremont.	M. Caze.
M. Doublet.		M. L'Evêque.
		M. Joquet.
		M. Abraham.

Les parties d'orchestre comprennent : une partie de 1er violon avec la mention : « Caraffe, » deux parties de 2e violon dont l'une porte l'indication suivante : « MM. Razetty et Francœur », une partie de 2^e^ violon et hautbois avec la mention : « Camus, Bouleron », une partie de haute-contre et taille de violon, deux parties de basse de violon, une partie de contre-basse, une partie de 1er dessus de hautbois et flûte, une partie de 2e dessus de hautbois et flûte, deux parties de 1er et 2e bassons, une partie de basse générale et bassons, une partie de 1er cor en *fa*, une partie de 2e cor en *fa*, soit en tout douze parties instrumentales (1).

L'ouverture en trois parties, présente comme mouvement intermédiaire un *Menuet* confié aux cors avec accompagnement de violons à demi jeu ; le dernier mouvement consiste en une *Chasse*.

La tragédie de *Linus*, en cinq actes comme la précédente, n'est représentée que par deux copies de la partie de 1er violon (Vm² 381).

Sur la première d'entre elles, on peut lire le titre suivant, écrit de la main de Decroix :

Linus — Tragédie Lyrique — de M. de la Bruère — mise en musique — par — M. Rameau — Partie détachée du — Premier violon. —.

La seule

Qu'ait pu recouvrer M. Rameau après une répétition de cet opéra chez Mme la Marquise de Villeroi.

La partition et toutes les autres parties détachées ayant été Dérobées

(1) A signaler une note relative aux clarinettes qui figure dans la partition in 4° « S'il y a des clarinettes, elles joueront les parties des violons, et les Bassons celles des Basses, qu'il faudra néanmoins, copier partout. »

Les *Boréades* comprennent des cors en *fa* comme *Acanthe et Cèphise* et *Les Paladins*. Les indications relatives à la distribution des rôles confirment le dire de Decroix en situant les répétitions de l'ouvrage entre 1762 et 1764.

ou égarées chez cette Dame pendant une maladie grave qui lui survint alors et qui mit beaucoup de trouble et de confusion dans sa maison.

C'est de M. Rameau fils que l'on tient ces particularités (1).

L'histoire de *Linus* nous a été racontée par Decroix et par l'abbé de la Porte. « Cette tragédie, écrit Decroix, avait été répétée chez Mme la Marquise de Villeroi ; mais on ne l'a point retrouvée parmi les papiers de Rameau, et l'on ne sait ce qu'elle est devenue (2). » Après avoir exprimé le souhait de voir les « Amateurs éclairés » faire des recherches à cet égard, Decroix ajoute : « M. le Duc de Nivernois, protecteur si distingué des lettres et des arts, auteur et musicien si estimable lui-même, pourrait donner peut-être, quelques indices pour cette découverte intéressante. *Linus* fut probablement composé sous ses yeux par M. de la Bruère son secrétaire d'ambassade, lequel est mort à Rome en 1754 (3). »

La répétition à laquelle il est fait allusion ici doit être antérieure à 1752, car l'abbé de la Porte en touche un mot dans son *Voyage au séjour des Ombres*, daté de cette année là (4).

Huit ans plus tard, en 1760, l'abbé de la Porte, revenait sur le même sujet : « M. Rameau a, dans son portefeuille, une autre production de M. de la Bruère, et il serait à souhaiter qu'il en eût plusieurs..... L'ouvrage dont il s'agit est l'Opéra de *Linus*. On en a fait une répétition chez Mme de Villeroi ; quelques défauts dans la musique du cinquième acte ont empêché qu'on en donnât la représentation » (5)

Il y avait bien d'autres choses encore dans le portefeuille

(1) Cette indication montre que c'est par les soins du fils Rameau que Decroix fut mis en possession de ces diverses pièces. Le fils Rameau ainsi que nous le verrons plus loin obtint, après la mort de son père, la pleine propriété des manuscrits de celui-ci.

(2) Dans l'article qu'il a consacré à Rameau dans la *Biographie Michaud*, De Croix prétend que le reste de la partition de *Linus* fut égaré à la mort de Mme de Villeroi.

(3) De Croix. *L'Ami des Arts*, pp. 154. 157. Louis Jules Barbon Mancini Mazarini, duc de Nivernois fut ambassadeur à Rome de 1748 à 1752.

(4) Abbé de la Porte : *Voyage au séjour des Ombres* (1752). p. 161.

(5) Abbé de la Porte : *L'observateur littéraire* (1760). IV. p. 73. Après avoir reproduit ce passage, De Croix ajoute, non sans justesse : « qui sait si *ces prétendus défauts n'étaient pas des beautés particulières* auxquelles Rameau s'était attaché, et si les importuns qui voulaient les lui faire changer ne l'ont pas déterminé à supprimer l'opéra entier ? Il était homme à faire de pareils sacrifices (p. 157, en note)

de Rameau (1). Le 2e *Recueil de Ballets* en un acte, *mis en musique par Rameau*, contient un acte intitulé *Io*, où figurent Jupiter sous le nom d'Hilas, Mercure, Apollon sous le nom de Philémon et la nymphe Io (2). De plus, l'ensemble de pièces coté Vm7 3620 et intitulé : *Fragmens de Rameau, etc. M S provenant du Don de la famille Decroix* renferme une foule d'airs de fragments symphoniques, de variantes, d'esquisses non encore identifiés, parmi lesquels nous signalerons un *Duo paysan par M. Rameau* : « Lucas pour se gausser de vous », et des fragments d'un autre opéra *Roland*, dont quatre actes sont représentés par des airs de basse déjà indiqués par M. Pougin. (3). Enfin, c'est dans cette collection que se trouve le *Duo de M. Mangot* que nous avons visé précédemment.

Mais fermons cette longue parenthèse pour en revenir à l'inventaire ; cet inventaire nous renseigne de plus sur la bibliothèque de Rameau, bien pauvre en vérité ; c'est le *Mercure de France*, et probablement le *Journal de Trévoux* qui en constituent le fonds avec quelques ouvrages de piété. Rameau lisait donc peu ou point vers la fin de sa vie, il se contentait de conserver par devers lui les numéros des périodiques contenant des articles relatifs à ses ouvrages, ou ses discussions avec Bournonville, par exemple.

Suivent les deniers trouvés dans le Secrétaire inventorié dans la chambre de Madame Rameau. (4).

«14 sacs de 1.200 Livres, un sac de 1.002 livres, et 243 Livres en écus et monnoye, le tout prisant 18.045 Livres............ 18.045 Livres
936 Louis d'or de 24 Livres chacun .... 22.464 Livres
un sac de sols de 75 Livres, cy .... 75 Livres

Rameau, possédait donc, enfoui, au fond d'un tiroir un trésor considérable qui ne s'élevait pas à moins de 40.584 livres.

Arrivons maintenant aux *Papiers*, rubrique fort importante

(1) Decroix (*Biographie Michaud*) signale un opéra-comique intitulé le *Procureur dupé*, dont il ne reste pas trace dans le fonds légué par ses héritiers à la Bibliothèque nationale.

(2) Il est possible que l'acte *d'Io* soit un des 3 actes séparés dont il est question dans le *Journal de Collé* (mars 1751) à propos de la reprise de *Pygmalion*. I. p 299-300.

(3) A. Pougin *Loc-cit.* M. Pougin, après Fétis, cite aussi 3 manuscrits théoriques de Rameau (p. 107, en note).

(4) C'était le secrétaire en bois de rose avec ornements de cuivre en couleur qui récélait le trésor de Rameau.

et qui résume, en quelque sorte toute la vie éonomique et administrative du musicien. Ici, nous nous contenterons de citer les pièces que nous avons déjà analysées dans la premièie partie de ce travail, et nous ne transciirons in extenso que celles dont il n'a pas encore été question.

I. — Premièrt : l'expédition du Contrat de Mariage de Sr et De Rameau passé par devant Delambon, notaire à Paris et son confrère, le 22 février 1726.

inventoriée comme pièce unique.. *Première*

II.— Les grosses de 3 contrats passés devant Me Ballot et son confrère notaires à Paris le 1er le 4 octobre 1745, les 2 autres le 17 janvier 1746 (1).

les 3 pièces inventoriées l'une comme l'autre *Deux*

III. — Les grosses de 2 contrats passés devant Me Gervais & son confrère le 18 mars 1758 (2).

2 pièces inventoriées l'une comme l'autre ... *Trois*

IV. — Quatre billets au porteur de M. Colin de Saint-Marc, receveur général des Fermes, chacun de la somme de 5.000 Livres, payables le 20 janvier 1765, valeur reçue d'un fermier général dont l'endossement est au dos ; lesquels billets, attendu leur nature n'ont été ny cottés, ny paraphés, mais seulement inventoriés sous la présente cotte... *Quatre*

V. — 76 Actions des Fermes, Chacune de la Somme de 1.000 Livres expédiées en conséquence de l'arrêt du Conseil du 17 avril 1759, touttes dattées à Paris, le 31 mars 1763, signées Prevost, formant ensemble 76.000 Livres de capital, avec leurs coupons d'intérests à compter de celui payable en octobre 1764, jusques et y compris celui payable en octobre 1768, et de leurs dividendes, à compter celuy payable au 1er octobre 1763 jusques et y compris celuy payable au 1er avril 1769, à l'exception de 11 dividendes payables au 1er octobre 1763, dont les numéros sont cy-après distingués.

Chacune desdites actions et leurs coupons et dividendes relatifs sous les nos 4.275, 7.464 et suivants jusques et y compris 7.470, 9.610, 9.813, 30.422, 34.633 et suivts jusques et y compris 34.692, 65.126, 71.359, 71.360, 71.375,et 71.376.

Les 11 dividendes antérieurs à celui qui est échu au 1er avril 1764 sont ceux des actions notées 7.464 et suivantes jusques et y compris 7.470, 71.359, 71.360, 71.375 et 71.376, dont les dividendes ne commencent que depuis et y compris celuy payable comme dit est au 1er avril 1764.

Lesquelles actions et leurs coupons et dividendes n'ont été cottées ny paraphées, attendu leur nature, mais seulement inventoriées sous la présente cotte .... *Cinq*

(1) Voir plus haut pour ces contrats de rente viagère.
(2) Do.

VI. — 6 Pièces, la 1ere est la grosse d'une obligation passée devant Me Baron, Notaire qui en a minutte et son confrère, le 2 août 1760 par le Sr Antoine Gabriel de Pallu (1).

La 2e est ampliation délivrée par Henriet, lors adjudicataire des fermes, de la quittance de finance de Garde du Trésor royal, à luy donnée le 28 décembre 1760, des sommes provenantes de celles à luy fournies par les employés des fermes, conformément audit arrêt, par forme de cautionnement, avec déclaration que du nombre desdites sommes, était celle de 28.000 Livres à luy payée par led. Sr Pallu pour raison de son employ de receveur des Gabelles de Vienne, ensuite de laquelle ampliation est la reconnaissance dudit Henriet du payt des 28.000 Livres par led. Sr Palu, contenant que led. Sr Palu luy avoit déclaré qu'elle provenoit dudit emprunt par luy fait dudit Sr Rameau par l'obligation cy-devant inventoriée, et promesse par led. Henriet de payer annuellement aud. Sr Palu 1.400 Livres pour les intérêts des 28.000 livres sous le visa des fermiers généraux, et enregistrement de ladte promesse, scellée, bureau des fermes, le 11 décembre 1760.

La 3e est assignation donnée à la requête dud Sr Rameau au Sr Palu, le 4 août 1760 au Châtelet de Paris pour se voir condamner au payement des 28.000 Livres et intérêts.

La 4e est la grosse d'une sentence contradictoire entre lesd. Sr Rameau et Palu, rendue au Châtelet de Paris, le 12 août 1760, qui condamne le dit Sr Palu au payement desd. 28.000 livres envers led. Sr Rameau, intérêts et frais.

La 5e est l'expédition d'un acte passé devant led. Me Baron le même jour 12 août 1760, signifiée par exploit du 11 septembre suivant, portée au pied, aux fermiers généraux dans la personne dudit Sr de Saint-Marc qui a visé led. exploit le lendemain, par lequel led. Sr Palu, pour le payement des intérêts adjugés contre luy, a délégué aud. Sr Rameau ceux des 28.000 livres par luy consignées à M. Henriet suivant la reconnaissance formant la 2e partie de la présente cotte.

La 6e et dernière contient des conventions & reconnaissances de la part du Sr Palu, relativement auxdites créances & employ en faveur dud. Sr Rameau. Lesdites pièces cottées & paraphées par première et dernière et inventoriées l'une comme l'autre .... *Six*

VII. — L'original en parchemin du Brevet accordé par le Roy audit Sr Rameau, le 4 mai 1745, de 2.000 Livres de pension viagère (2) *Sept*

VIII. — L'original en parchemin d'un autre Brevet donné par le Roy en faveur dudit Sr Rameau le 10 avril 1750 de 1.500 Livres de pension viagère payable audit Sr Rameau, sa vie durant, de quartier en quartier, par les concessionnaires du privilège de l'Académie royale de

(1) C'est l'obligation dont il est question plus haut.
(2) Voir plus haut.

musique sur le produit des représentations de l'Opéra, inventoriée comme pièce unique (1). .... *Huit*

IX. — Deux pièces, la 1ere contient un traité fait double entre le Sr Tréheux, cy-devant valet de chambre du Roy, et led. Sr Rameau fils, le 15 décembre 1754, à 21.500 Livres de récompense de la charge de valet de chambre du Roy dont led. Sr Rameau fils est aujourd'huy pourvu au lieu dudit Sr Tréheux, au dos de ce quel traité sont 2 quittances dud. Sr Tréheux des 18 mars et 4 avril 1755, la 1ere aud. Sr Rameau de 4.000 livres à compte, et la 2e aud. Sr Rameau père de 17.500 Livres faisant avec les 4.000 Livres cy-dessus les 21.500 Livres contenues audit Traité, et dont le Sr Tréheux a, par sa dernière quittance, quitté Ledit Sr Rameau père.

La 2e contient une reconnaissance dudit Sr Rameau fils, sous seing privé, datée à Paris le 4 avril 1755, en ces termes :

« Je reconnais que mon cher père a eu la bonté de m'achepter une charge de Valet de Chambre du Roy, dont il pourra disposer ainsy que des appointements à sa volonté (2).

lesd. 2 pièces inventoriées l'une comme l'autre *Neuf*

X. — Deux pièces, dont la 1ere est l'original double du Bail qu'occupoient lesd. Sr et De Rameau, susdite rue des Bons Enfans, fait entre eux et le Sr Lavoisière, pour 9 années, qui ont commencé au 1er octobre dernier, moyennant 1.000 Livres par an.

La 2e contient les quittances des loyers de ce Bail des 3 quartiers échus le 1er juillet dernier. les deux pièces inventoriées .... *Dix*

Suit une déclaration des parties relatives à la location de la cave.

XI. — « La quittance de la capitation de la présente année 1764 *Onze*

XII. — Led. Sr Rameau fils a représenté 3 pièces qui sont les quittances des frais funéraires dud. Sr son père par luy payés des deniers de la Communauté à luy remis à cet effet montantes ensemble à 372 Livres, 14 sols. .... *Douze*

Après quoi les parties déclarent qu'il est dû à la Communauté par la succession de M. de Blenacque (Blénac), environ 20.000 Livres, suivant les lettres de la créance qui sont entre les mains de M. Desprès, ancien procureur au Châtelet.

« Qu'il y a aussi entre les mains de M. Lasnier procureur au Parlement les titres d'une créance d'environ 5 à 6.000 Livres sur un débiteur dont les parties ne se rappellent pas le nom, & pour lesquelles ladite créance

(1) C'est là ce brevet de pension sur l'opéra dont la délivrance s'accorde mal avec les racontars de Collé.

(2) Voir. Arch. nat. O1. 711. fo 45. *Brevets d'assurance*, Rameau, valet de chambre du Roy à la date du 12 avril 1755. — Cette pièce nous fixe sur la valeur qu'avait alors une charge de valet de chambre du roi.

doit être colloquée sur le prix des biens de ce débiteur consignés ès mains de M. Gagniat receveur des consignations des requestes du Palais (1).

Comme aussi, qu'il est dû, par lad. Communauté 2.400 Livres qui ont été prises dans les derniers temps de la maladie dud. Sr Rameau, qui ont subvenu en partie aux dépenses d'enregistrement des Lettres de noblesse accordées par Sa Majesté audit Sr Rameau (2).

Qu'il est dû seulement les gages courants du logement et de la cuisinière, chacun de 120 livres par an, les comptes du laquais du mois de janvier dernier et à la cuisinière du mois d'avril aussy dernier, et ont toutes les parties signé :

M. L. MANGOT. C. F. RAMEAU.
M. A. A. RAMEAU.

De cet inventaire résultent plusieurs constatations et entre autres, la confirmation de ce que les contemporains de Rameau nous ont dit de son avarice. La médiocrité du mobilier, la pauvreté des vestiaires et du linge, l'existence d'une réserve en espèces monnayées, véritable trésor que couve jalousement le musicien, tout vient à l'appui des déclarations de Collé, de Grimm, de Bachaumont. Et la ladrerie de Rameau s'affirme encore avec plus d'évidence, lorsqu'on envisage le chiffre relativement considérable de sa fortune, car Rameau est mort riche ainsi que le prouve le partage des biens de sa communauté. De plus, on ne trouve chez lui qu'un seul clavecin, et encore, ce vieil instrument est-il en mauvais état ; en tout cas, aucun violon n'est inventorié, bien que Maret rapporte que le musicien se servait souvent de cet instrument pour composer ses mélodies. Depuis longtemps déjà, l'auteur de *Castor* ne s'occupait plus activement de musique proprement dite. Revenant aux travaux de sa jeunesse, il composait des ouvrages théoriques ; en 1761 il écrivait l'*Origine des sciences* ; l'année suivante il rédigeait sa *Lettre aux philosophes concernant le corps sonore,* confessant lui-même « qu'il n'avait plus de génie » (3)

Le partage et la liquidation de la communauté des époux Rameau furent effectués dès le lendemain de la clôture de

(1) Ce débiteur dont les parties ne se rappellent pas le nom est très probablement Fourdinier de St Michel, car la participation à cette affaire du procureur au parlement Lasnier déjà chargé du procès St Michel semble indiquer qu'elle se confond avec celui-ci.

(2) Ceci met définitivement fin à la légende qui voulait que Rameau n'eut pas acquitté les frais d'enregistrement de ses Lettres de noblesse.

(3) Déclaration faite par Rameau à Chabanon.

l'inventaire, c'est-à-dire le 29 septembre 1764 (1). Nous nous contenterons de présenter une analyse aussi succincte que possible de l'ensemble des dispositions énoncées dans cet acte.

C'est l'ordre de l'inventaire qui sert à l'établissement de la masse de la communauté, masse formée de vingt et un articles et s'élevant à un total de 199,426 livres, quatre sols un denier. (2) Rameau en mourant, laissait donc une fortune d'environ 200,000 livres, chiffre considérable pour l'époque, et qui au taux de la valeur actuelle de l'argent représenterait un capital d'un demi million.

La somme ci-dessus représente l'actif de la Communauté, dont il faut déduire les dettes, savoir :

Frais durant la maladie de Rameau	2.400l
6 mois de loyer	536
9 mois de gages du laquais	90
6 mois de gages de la cuisinière	60
Coût de l'inventaire	120
	3.206l

Soit 3,206 Livres auxquelles il convient d'ajouter le préciput de Mme Rameau, c'est-à-dire 2,500 Livres.

La masse nette à partager s'élève donc à :

199.426 Livres, 4 s, 1 d. — (3.206 + 2,500 Livres) = 193,720 Livres 4 s, 1d dont la moitié est de : 96,860 Livres, 2 s. 1 d.

Dès lors, voici quelles sont les parts respectives de Mme Rameau et de chacun de ses enfants :

I. *Mme Rameau*— A la moitié de la masse, soit 96,860 Livres 2s. 1 d. on ajoute :

Le préciput de Mme Rameau	2.500l
L'acquit des charges de la Communauté	3.206l
La ½ des frais funéraires	186l 7

(1) L'inventaire de Rameau fut clos au greffe de Sifflet de Berville, le 28 7bre 1764. Le partage et la liquidation de la communauté Rameau furent effectués par devant Lambot et son confrère. Minutes Lambot, A. Père succr.

(2) Ces 21 articles constituant l'actif brut de la Communauté n'étaient pas tous partageables. Ainsi que nous le verrons, un certain nombre d'entre eux furent laissés indivis, d'autres comptés pour mémoire, d'autres enfin firent l'objet d'échanges entre Mme Rameau et ses enfants.

Le deuil de Mme Rameau et de ses gens............	600^{l}	
Le fonds de son douaire et 200^{l} de rente préfix fournies par un prélèvement de	4.000^{l}	(1)
Soit :	10.492^{l}	7^{s}

La part de Mme Rameau revient ainsi à :

96860 Livres, 2 s. 1 d + 10492 Livres = 107352 Livres 9s. 1d.

Il ne revient donc plus aux deux enfants que : 92073 Livres 15 s soit, pour chacun d'eux, 46036 Livres, 17 s, 6 d.

II. *Claude François* : Il précompte les 21500 Livres qu'il avait reçu de son père pour payer le prix de sa charge. Sa part se réduit donc de ce chef à : 24536 Livres, 17 s. 6 d.

II. *Marie-Alexandrine* : Elle touche net : 46036 francs 17.6d.

La part de Mme Rameau est constituée par les fonds ci-après :

1° Les meubles sujets à crue..........................	4.395^{l}
2° La vaisselle d'argent	653.4.9
3° 400^{l} dont elle fait fictivement raison à la masse pour les arrérages de 2 rentes	400
4° Les 4 billets des fermes	19.616.13.4
5° 30 actions des fermes à prendre dans les 76 actions de cette nature	30.000
6° Les coupons et dividendes de ces 76 actions ...	2.957.10
7° La créance Palu (28.000^{l})	28.000
8° Les intérêts de cette créance depuis le 20 oct. 1763	1.252.6
9° Les arrérages de la pension sur le Trésor ...	3.017.10
10° Les arrérages de la pension sur l'Opéra	1.050
11° 16.010^{l} 5^{s} à prendre dans les deniers comptants	16.010.5
Soit :	107.352^{l} 9^{s} 1^{d}

Celle de Claude-François est prise sur les deniers comptants (art. 4. de la masse), soit sur le fameux trésor de 40584 livres.

Celle de Marie Alexandrine provient :

1° Du reste des deniers comptants..............	36^{l} 17^{s} 6^{d}
2° De 46 actions des fermes	46.000
	46.036^{l} 17^{s} 1^{d}

(1) Sauf à reprendre ces 4000 livres sur la succession.

Un certain nombre d'articles de la masse sont mis en commun, tels les art. 3, et 13 (1) ; de plus les parties se font abandon réciproque des rentes viagères (art. 6), chacune de ces rentes étant respectivement attribuée à Mme Rameau, à Claude François et à Marie-Alexandrine.

Voici les conventions arrêtées au sujet de l'article laissé en commun, c'est-à-dire, au sujet du fonds de musique de Rameau :

« On laisse en commun le fond de musique et le dit Sr Rameau (Claude François) reconnaît que sa mère, du consentement de sa sœur lui a remis tous les exemplaires gravés, les 2.016 planches d'étain qui ont servi à la gravure des œuvres du Sr Rameau, les 200 exemplaires du Code de musique avec les planches gravées pour les exemples de cet ouvrage, enfin toute la musique manuscrite mise ou non au jour de la composition du Sr Rameau qui s'est trouvée et que les parties observent ne comprendre guère d'ouvrages suivies et parfaites que ce qui en a été donné, au public. Les parties conviennent que M. Rameau voudra bien se charger de procurer soit le débit en détail des exemplaires subsistants, soit la réimpression et débit de ceux qui se trouveroient comme il y a déjà de rares même la gravure, impression et débit, tant des planches qui sont ou se trouveront usées, que des ouvrages non gravés que les parties croiraient devoir mettre au jour, que des recettes qu'il fera à ce sujet et dont il sera cru à sa déclaration, ainsi que des prix dont il sera convenu. Il retiendra 1/4 et remettra les 3 autres 1/4 à Mme sa mère, dont une moitié pour elle et 1/4 pour le compte de sa fille, que les dépenses et frais de gravure impression, papier et autres seront supportés de la même proportion, et qu'à défaut de recettes ès mains du Sr Rameau pour les acquitter, la De et Dlle Rameau lui fourniront leur quote part dans lesdites dépenses et aussi dans la même proportion.

Enfin, que le dit Sr Rameau demeurera en tous événements, chargé de représenter ce fonds ou les recettes qu'il aura faites à ce sujet, faute de quoi, il tiendra compte des objets qui n'existeroient plus sur le pied et la prisée portée audit Inventaire. »

Bref, Claude-François se trouvait investi de l'administration du fonds de musique laissé par son père, quitte à rendre compte de sa gestion à sa mère et à sa sœur. Quelque temps après, le 28 décembre 1764, de nouvelles dispositions intervenaient à cet égard, et Claude-François demeurait seul et unique propriétaire de la musique, des planches et des manuscrits, avec faculté d'en disposer comme bon lui semblerait, et cela, en raison de ce

(1) L'art. 3 comprend le fonds de musique gravée et imprimée, et l'art 13, le traité intervenu entre Pallu et Rameau.

qu'il avait après arbitrage indemnisé sa mère et sa sœur de la part qui leur revenaient dans cette collection (1)

III

Nous avons cité précédemment le passage du *Journal* de Collé, où Rameau est rapproché du personnage de Dupuis de a comédie de *Dupuis et Desronais.* Il semble que se rapprochement corresponde à quelque réalité et qu'il ne faille pas le mettre au seul compte de l'imagination du lecteur du Duc d'Orléans. Rameau, en effet, aurait déclaré que sa fille ne se marierait pas de son vivant et nous avons vu qu'il en fut ainsi ; il aurait ajouté : « Je suis Dupuis. » Or, sous les traits de ce personnage, Collé dépeignait, un père égoïste et sans entrailles qui imagine toutes sortes d'expédients pour différer le mariage de sa fille Marianne fiancée au séduisant et généreux Desronais. Dupuis se défie prodigieusement de son futur gendre ; il craint que sa fille, une fois mariée ne l'abandonne, et afin d'éviter pareille calamité, il joue à l'infortuné galant les plus mauvais tours qu'il agrémente de déclarations barbares dans le genre de celle-ci :

C'est en partant d'après ce principe ennemi
Que j'entends, que je veux que votre mariage
Que vous pressez tous deux si fort
Ne se fasse qu'après ma mort. (2)

On ne peut s'empécher de constater une certaine ressemblance entre le père de Marianne et celui de Marie-Alexandrine, à cela près qu'à la fin de la pièce de Collé, et après une scène larmoyante, Dupuis finit par céder, tandis que Rameau, serait mort dans sa pleine intransigeance. Remarquons toutefois que la date de la comédie (1763) empêche de croire qu'on se trouve là en face d'une pièce à clef.

Quoiqu'il en soit, Desronais s'était présenté aux yeux de Marie-Alexandrine Rameau sous les traits d'un fringant mousquetaire, François-Marie de Gaultier, et il est probable que

(1) La modification dont il s'agit est inscrite en marge de l'acte, comme aussi l'approbation signée le 15 janvier 1765 par Marie-Alexandrine Rameau et son mari des dispositions insérés dans le partage de la communauté.

(2) *Dupuis et Desronais*, acte III, Scène IV, pp. 78-79.

bien avant la maladie de Rameau, la question du mariage de sa fille s'était agitée dans le ménage du vieux musicien. Nous n'en voulons d'autre preuve que la hâte avec laquelle Marie-Alexandrine convola avec Gaultier, sitôt son père enterré. Elle n'attendit, en effet, que trois mois et demi pour contracter cette union, union au demeurant fort flatteuse pour elle et dont les préliminaires étaient déjà terminés en novembre 1764.

Le 28 novembre de cette année, en effet, les parents de Messire François-Marie de Gaultier, qui habitaient la petite ville de Mazan dans le Comtat-Venaissin (1), passaient par devant un notaire du crû affublé du nom pittoresque de Quinquin une procuration à l'effet de se faire représenter au prochain mariage de leur fils par Charles-Antoine de Gouve procureur en la cour des Monnaies de Paris.

« L'an 1764, le 28 novembre, par devant nous Antoine Quinquin, notaire apostolique de cette ville de Mazan soubsigné et en présence des témoins après nommés, furent présents Messire Sauveur de Gaultier (2), écuyer et noble dame Marie Rose de Guinier son épouse qu'il authorise par les présentes à leur effet, demeurans à cette ville de Mazan dans le Comté Venaissin, lesquels informés du mariage que Messire François Marie de Gaultier, leur fils, écûyer mousquetaire du Roy en sa première compagnie, désire contracter avec noble D^lle^ Marie-Alexandrine Rameau, fille de feu Messire Jean-Philippe Rameau, écûyer, compositeur de la musique du Cabinet du Roy, et pensionnaire de Sa Majesté, et de noble Dame Marie Louise Mangot son épouse, ont par ces présentes, volontairement déclaré qu'ils donnent, l'un et l'autre, leur consentement audit mariage et qu'ils authorisent ledit Sieur leur fils à contracter ledit mariage..... (3) »

Avec quelle complaisance on donne de la noblesse aux dames Rameau! Marie-Louise Mangot devient une « noble dame » et sa fille une « noble demoiselle ».

Le contrat de mariage fut passé le 29 décembre 1764, devant Me Lambot et son confrère, notaires à Paris, mais en raison des nombreux et illustres personnages appelés à y figurer, il ne fut clos que le 6 janvier 1765.

(1) Mazan à 7 Kil. au N-E de Carpentras

(2) Sur les Gaultier, voir La Chesnaye Desbois VII, p. 130.

(3) *Procuration jointe au Contrat de mariage Gaultier-Rameau.* Les témoins étaient Alexandre Hiacinthe Quinquin aussi notaire et Noël Ripert. L'acte fut légalisé par Charles de Manzoni, Patrice de Lugo, Recteur du Comtat Venaissin, à la date du 29 novembre

Nous en donnons ci-après les principaux dispositifs, ainsi que la très curieuse liste des personnes qui assistèrent au mariage Rameau-Gaultier, et qui signèrent au contrat.

« Par devant.....furent présents :

Messire François Marie de Gaultier, écuyer, mousquetaire du Roy en sa première compagnie demeurant rue des Bons-Enfans à l'hotel d'Orléans (1) paroisse Saint-Eustache, fils majeur de 25 ans de Messire Sauveur de Gaultier, écuyer, et de Dame Marie Roze de Guinier, son épouse, ses père et mère, demeurant à Mazan dans le comtat Venaissin, stipulant pour luy et en son nom, sous l'autorité, et assisté de Messire Charles-Antoine de Gouve, conseiller du Roy en ses conseils et son procureur général en la cour des monnoyes de Paris, y demeurant rue du Mail-aussy paroisse Saint-Eustache, à ce présent et comme fondé de la procuration spécialle à cet effet desdit S^r et D^e de Gaultier.....d'une part.

Et Dame Marie Louise Mangot veuve de Jean Philippes Rameau, Ecuyer, demeurante à Paris, rue des Bons Enfans, paroisse Saint-Eustache, stipulante pour Marie-Alexandrine Rameau, D^lle, fille mineure..... d'autre part. Lesquelles parties ont fait et arrêté ainsy que suit Les conventions civiles du mariage proposé et qui sera célébré incessamment (2) entre ledit Sr de Gaultier fils et la D^lle Rameau.

Honorés de la présence et agrément.

De M^r le Duc de Choiseul-Praslin, Ministre et Secrétaire d'Etat au département des affaires Etrangères, et Mme la Duchesse de Choiseul-Praslin, son Epouse.

De Mgr le Mareschal Duc de Richelieu, premier gentilhomme de la chambre de S. M.

De Mgr le Duc de Fronsac, son fils, premier gentilhomme de la chambre de S. M. en survivance.

De Mgr le Duc d'Aumont, aussi premier gentilhomme de la chambre.

De Mgr le Duc de Villequier, son fils, premier gentilhomme de la chambre en survivance.

De Mme la marquise de Villeroy.

De Mme la marquise de Bezons.

De Mme la Ctesse de Senectère.

De M. d'Entragues, grand Fauconnier.

De M. le Marquis et Mme la Marquise de Causans.

De M. le Marquis de Castellanne maréchal de camp.

De M. le Cte de Sade, Lieutenant général de la province de Bresse et Mme la Ctesse de Sade, son épouse.

(1) Il s'agit sans doute ici de l'Hôtel d'Orléans, rue des Bons Enfans, où on logeait en garni pour des prix variant de 12 Livres à 30 Livres par mois ; les repas coûtaient 30 sols. De Jèze : *Etat ou tableau de la Ville de Paris considérée relativement à l'Utile, à l'Agréable et à l'Administration*, 1760, p. 46.

(2) Nous n'avons pu découvrir l'acte de mariage dont la date est certainement postérieure au 6 janvier 1765, puisque ce fut seulement ce jour là que les dernières signatures furent apposées au pied du contrat.

De M. le Cte de la Chèze, Lieutenant général des armées du Roy et sous-lieutenant dans la 1re compagnie des mousquetaires de la garde du Roy.

De M. le Marquis de la Vaupalière, aussi sous-lieutenant dans la 1re compagnie des mousquetaires du Roy.

De M. le Vte de Rochechouart, cornette dans la 1re compagnie des mousquetaires.

De M. le Cte du Merle, aussi cornette de lad. 1re Cie et de Mme la Ctesse du Merle son épouse.

De M. de Bulsbrode, major, de M. de Fajac, ayde-major, Malauti, de Mazières, Mondollot, de Frézagues d'Ormancey, de Becdelièvre, maréchaux des logis, de Chavigny, de Beauclair de Bermond, Sous-brigadiers. Tous de ladite 1re Cie des Mousquetaires de la Garde du Roy.

De M. de Valhadon mousquetaire de la même Cie.

De M. le Cte d'Ancelet, maistre de camp de cavalerie, ancien major de la 2e Cie des Mousquetaires de la Garde.

De M. de Lauson, chevalier de Saint-Louis, ancien capitaine au régiment de Lionnois.

De M. Le Boucher Duplouyeq, Ecuyer de Mgr le Duc d'Orléans.

De M. de Ferriol d'Argental, conseiller d'Honneur au Parlement de Paris, ministre plénipotentiaire de l'Infant duc de Parme auprès du Roy, de Mme d'Argental son Epouse.

De M. d'Augny, l'un des fermiers généraux de S. M.

De M. De la Borde, Seigneur de Nontonville et autres lieux, de M. De la Borde, son fils, premier valet de Chambre du Roy et de Mme De la Borde.

De M. l'abbé de Voisenon de l'Académie française.

Et de M. de Villeneuve, pensionnaire du Roy et de Mme de Villeneuve son épouse. Comme aussi, en présence et de l'avis et agrément des parens cy-après desdits S^r^ et Dlle futurs époux, sçavoir

De Mr Jacques Joseph Tavernery, Chevalier, Garde du Corps du Roy, cousin dudit futur époux.

De Claude-françois Rameau, Ecuyer, Valet de chambre du Roy frère de la D^lle^ future épouse.

Et de D^me^ Anne Mangot, fille majeure, sa tante maternelle. (1)

Le mariage de Marie-Alexandrine Rameau se célébrait donc au milieu d'une assistance des plus brillantes. Grands seigneurs, ministre d'Etat, officiers généraux, mousquetaires de la garde Royale s'y pressaient en foule. C'était ce qu'on a appelé dans la suite, un « grand mariage. » Il y avait même un académicien, l'abbé de Voisnon, seul à représenter les gens de lettres parmi les personnages qui « honorèrent de leur présence » le mariage de la fille de Rameau.

(1) Nous ne tarderons pas à retrouver Anne Mangot au couvent de Poissy ; c'est d'elle dont parle Maret dans son *Eloge historique de Rameau*.

Les époux adoptaient le régime de la communauté. Gaultier recevait en dot de ses parents :

« Tous les biens meubles et immeubles présents et à venir qui appartiennent et pourront appartenir audit Sr de Gaultier père et à ladit^{e} D^{e} de Gaultier son épouse..... et notamment les biens qui appartiennent aux S^{r} et D^{e} de Gaultier en la ville de Mazan en Comtat Venaissin en ce compris 3 maisons sises en la d^{e} ville et ceux qui leur appartiennent aux terroir et Environs de lad^{e} ville de Mazan, particulièrement aux quartiers de Piedmilan ou Saint-Pierre, et de Blaine ou Plein Panier... »

Ceux-ci se réservaient l'usufruit de ces biens à titre de constitut et précaire, et pour tenir à lieu leur fils de cette privation de jouissance, ils lui fournissaient une pension annuelle de 2.000 Livres.

Toutefois, les parents Gaultier conservaient le droit de disposer, soit entre vifs, soit après leur mort, d'une somme de 54.000 Livres, qui, en l'absence de toute disposition de leur part, demeurait comprise dans la donation consentie en faveur de François-Marie.

De plus, Mme de Gaultier se désistait, en faveur de son fils des bénéfices de la substitution de 30.000 Livres qu'Anne de Fayard sa mère avait faite à son profit, et qui, aux termes du testament de Mme de Fayard, lui était reversible après la mort de son frère Joseph de Guinier (1). François-Marie devenait immédiatement bénéficiaire de cette substitution

Mme Rameau se montrait très généreuse à l'égard de sa fille qui recevait d'abord 100.000 livres, dont 50.000, provenant des deniers comptants de la communauté Rameau, se trouvaient aux mains de Marie-Alexandrine, en vertu de ses lettres d'émancipation (2), et 50.000 autres livres que Mme Rameau asurait à cette dernière en avancement d'hoirie et sous réserve d'usufruit. Enfin, il revenait à Marie-Alexandrine le quart de la succession paternelle, et sa mère promettait :

(1) Le testament de Mme de Fayard avait été reçu par Pierre Charrasse, notaire à Malaucène.

(2) La part de Marie-Alexandrine dans la liquidation de la Communauté Rameau, part qui, comme nous l'avons vu, se montait à 46036 Livres.17^{s} 6^{d} s'était sans doute accrue de la somme versée par son frère en devenant seul et unique propriétaire du fonds de musique de Rameau.

« de loger nourrir et éclairer convenablement lesdits Sr et Dlle futurs époux avec Elle et leurs domestiques, en luy payant la pension dont ils conviendront annuellement, tant que durera la présente convention.

Il entrait dans la communauté 15.000 livres de chaque côté, le surplus demeurant propre à chaque époux, et Gaultier accordait à sa femme un douaire de 2.000 livres de rente viagère dont le fonds, sur le pied du denier 20, c'est-à-dire, capitalisé à 5% devenait propre aux enfants à naître du mariage. Quant à la clause relative au préciput du survivant des époux, elle stipulait que celui-ci prendrait les meubles qu'il voudrait choisir jusqu'à concurrence d'une somme de 10.000 Livres. Selon l'usage, les époux se faisaient une donation entre-vifs. (1)

Gaultier, conformément aux conventions de son contrat, dut séjourner quelques années à Paris, auprès de sa belle-mère.

Mais, dès l'année de son mariage, il se préoccupe d'acquérir une propriété aux environs de Paris. Le 1er août 1765 par devant Me Bricault, notaire à Paris, il achète à Antoine Ticquet, écuyer, Conseiller, maître des Requêtes Ordinaires de la Reine, demeurant à Paris, rue de Grenelle, paroisse St-Sulpice, et Jean-Louis Ticquet, son frère, ancien Lieutenant du Maire de la Ville de Péronne, y demeurant, une grande maison sise au village d'Andrésy (2) avec le mobilier qu'elle contient et quelques terres avoisinantes. Le tout est payé 26.500 Livres, dont 24.000 Livres pour les immeubles et 2.500 Livres pour le mobilier. (3).

En cette circonstance, Gaultier avait recours à l'obligeance de sa belle-mère ; il lui empruntait 14.000 Livres, à charge de lui payer, à partir du 1er janvier 1766 une rente de 700 Livres, (4) et Mme Rameau prenait hypothèque sur les immeubles achetés par son gendre

Nous trouvons Gaultier installé en 1772 à Andrésy « où il mène l'existence d'un gentilhomme campagnard tout occupé à gérer ses vignes, ses prés, et ses moulins. » L'ancienne étude Costy

(1) Le contrat Rameau-Gaultier fut insinué à Paris le 27 mars 1765 ; Reçu 50 Livres-Arch. nat. Y 407, fo 298 vo et 299 recto.

(2) Andrésy canton de Poissy. Seine et Oise.

(3) *Vente du 1er Août* 1765. Minutes Bricault, Desforges succr

(4) *Constitutions de rente du* 1er 1765. mêmes Minutes.



L'allegorie est assez claire.
Pour se passer de Commentaire

à Andrésy contient une foule d'actes relatifs à la gestion du mousquetaire (1)

Claude-François Rameau se maria beaucoup plus tard que sa sœur. Jal, dans son *Dictionnaire*, cite l'acte de son mariage qui porte la date du 7 mai 1772. (2) Claude-François épousait en l'église Saint-Paul « Marie-Françoise-Suzanne Dubois, âgée de vingt-six ans, fille majeure de feu Louis-Charles Dubois (3) sindic général des Tontines, et de Dlle Maria-Anne Tissier ». L'acte était signé Rameau, Tissier, mère de la future et Lardier. Antoine Nicolas Lardier, correcteur en la chambre des comptes représentait au mariage de Claude-François sa mère Mme Rameau, alors à Andrésy, qui lui avait donné procuration, à cet effet, par acte du 1er février 1772. (4)

Que Mme Rameau résidât à Andrésy, cette année là, c'est ce qu'un autre acte vient nous apprendre, confirmant ainsi les déclarations de Jal. Le 10 mai 1772, en effet, la veuve du musicien, passe devant Me Costy, notaire à Andrésy une procuration, à l'effet de continuer les poursuites intentées depuis 20 ans contre les héritiers Fourdinier de Saint-Michel :

« Par devant le Notaire de la prevosté d'Andrésy soussigné furent présents :

Dame Marie Louise Mangot veuve de Jean Philippes Rameau, Ecuyer, Messire Marie François de Gaultier, Ecuyer, mousquetaire du Roy en la 1re compagnie et damoiselle Marie-Alexandrine Rameau, son épouse qu'il authorise, demeurans à Andrésy, Et Claude François Rameau,

(1) Les minutes Costy sont entre les mains de Me Millardet notaire à Andrésy.

(2) Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu jusqu'à présent, découvrir le contrat de mariage de Claude-François Rameau. Les registres d'insinuations, conservés aux Archives nationales, permettront sans doute de le retrouver ; mais, comme à cette époque aucun délai n'était prescrit pour l'insinuation des contrats de mariage et donations, il arrive souvent que cette formalité s'effectue longtemps après la passation des actes ; c'est ainsi que le contrat de mariage de Jean-Philippe Rameau ne fut insinué que 34 ans après son établissement ; on comprendra, dans ces conditions que la recherche d'un contrat de mariage par le dépouillement des registres de la série Y, entraîne à un travail particulièrement ingrat et pénible. La date du mariage de Claude François Rameau nous a été confirmée par le cabinet généalogique Pavy, Andriveau et Schœffer. Voir Jal. p. 1036.

(3) Il y avait beaucoup de personnages du nom de Dubois dans l'administrations des Tontines. En 1753 et 1754 on trouve des contrôleurs de rentes de ce nom. (*Almanach royal*, 1754, pp. 340-343)... En 1767, il y a un Dubois, contrôleur qui habite Versailles. (*Almanach royal*. 1770, p. 367)

(4) Nous n'avons pu retrouver cette procuration qui est indiquée par Jal (*Loc-cit*)

Ecuyer, garçon ordinaire de la chambre du Roy, demeurant à Paris, place Baudoyer, paroisse Saint-Gervais, Etant ce jour en ce lieu d'Andrésy. Lesquels ont volontairement fait et constitué pour leur procureur général et spécial La personne de Me Thomas Lasnier, ancien procureur en la Cour..... à l'effet d'occuper pour lesdits Sieurs et Damoiselles constituants dans toutes les causes et instances qu'ils ont pendentes actuellement aux Requestes de l'hôtel et au Parlement à l'Encontre des veuve, Enfans et héritiers et Représentants de Me Nicolas Fourdinier de Saint-Michel, décédé, conseiller du Roy, président trézorier de France au Bureau des finances d'Amiens, leurs créanciers et débiteurs..... faire déclarer exécutoire contre les damoiselles Fourdinier de Saint-Michel, en qualité d'héritières, chacune pour moitié, de la dame leur mère Les titres de créance que lesdits constituants ont contre elles..... » (1)

Cette pièce, édifiante au sujet des lenteurs de la justice civile au XVIIIe siècle, prouve en outre que Mme Rameau n'avait pas achevé le bail de 9 ans relatif à son appartement de la rue des Bons Enfants, puisque ce bail n'expirait qu'au mois d'octobre 1772 (2) Elle résidait encore à Paris, en août 1768, lorsque par devant Me Lambot notaire à Paris, Jacques Gastaldy, receveur des Gabelles de Vienne en Dauphiné reconnaissait lui devoir la somme de 28.000 Livres prêtée par son mari au prédécesseur de ce fonctionnaire, le Sr Antoine Gabriel Pallu (3) mais elle habitait alors, rue de Richelieu, paroisse St-Roch ; ces 28.000 livres, Pallu ne les avait point remboursées à Rameau, en dépit de la sentence obtenue par ce dernier le 12 août 1760, au châtelet de Paris ; c'était son successeur Gastaldy qui 8 ans après, endossait cette dette, affectant à la sûreté de celle-ci une somme égale constituant le montant du cautionnement qu'il avait versé entre les mains de l'adjudicataire général des Fermes Jean-Jacques Prévost. Le 15 février 1775, Mme Rameau par les soins de son gendre Gaultier, transporte la créance Gastaldy à « Dame Louise Hypolite Labussière, veuve de Hugues Durand de Saint-Romans, Ecuyer, Chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint Louis, capitaine lieutenant de la Maréchaussée de Dauphiné demeu-

(1) *Procuration du* 10 *mai* 1772. Minutes Costy, Millardet succr à Andrésy. — M. Millardet a bien voulu faire à notre intention des recherches dans son répertoire. Il n'a point trouvé d'actes passés par Mme Rameau antérieurement à 1772.

(2) Voir ci-dessus l'Inventaire de Rameau à la rubrique « Papiers. »

(3) *Obligation du* 2 *août* 1760. Voir plus haut. et *Délégation du* 1er *août* 1768. Minutes Lambot, Père succr.

rant à Vienne (1) et, aussitôt ce transport payé, elle s'empressait d'en placer le montant.

Toujours par l'entremise de son procureur spécial, François Marie de Gaultier, qui prenait alors le titre « d'officier des mousquetaires du Roy » elle prête le même jour, 15 février 1775, 19.000 livres à Anne Nicolas Robert de Caze, chevalier, demeurant à Paris, rue des Champs Elysées, paroisse de la Madeleine de la Ville l'évèque (2), puis, le 6 mars suivant, elle prête le reste, soit 9.000 livres, à Paul Pierre Kolly, « l'un des fermiers généraux de Sa Majesté demeurant à Paris, cul de sac Saint-Hiacinthe, paroisse Saint-Roch. » Les deux créances de Caze et Kolly furent remboursées, la première, le 20 septembre 1780, et la seconde le 25 octobre 1776 (3)

Ainsi se trouva définitivement liquidée l'affaire Pallu ; elle avait duré 15 ans.

L'affaire Fourdinier, en revanche, menaçait de s'éterniser. En 1781, le 4 septembre, un arrêt était bien intervenu condamnant les hoirs Saint-Michel au payement de leur dette, mais il demeura sans effet, à telles enseignes que les 8 et 9 août 1783, Gaultier, qui depuis 1776 était ainsi que nous le verrons décoré de l'ordre de Saint Louis, recevait procuration de sa femme et de son beau frère Claude-François (4), afin d'essayer encore une fois de rentrer dans tout ou partie de la malheureuse et chimérique créance.

Le 5 septembre 1783, Gaultier passait avec Henry Ildephonse Brassart, intendant de S.-A.-S. Mgr le prince de Nassau une convention ainsi rédigée :

« Sur ce qu'il a été représenté par mondit S[r] Brassart aux héritiers de Messire Jean Philippe Rameau Ecuyer, qu'il serait possible de par-

(1) *Transport, Obligation et Délégation du* 15 *février* 1775. Mêmes minutes.

(2) *Obligation de Caze-Rameau,* 15 *février* 1775. Mêmes minutes. De Caze s'engageait à rembourser sa dette le 1[r] octobre 1780 et affectait à la sûreté de la créance Rameau, 2 récépissés des Fermes. Le 9 février 1780, Mme Rameau, par devant Costy, notaire à Andrésy donnait à son gendre procuration de transporter 4000 livres à prendre sur la créance de Caze.

(3) *Obligation Kolly à Mme Rameau,* 6 mars 1775. Minutes Lambot, Père succ[r] Kolly affectait à la Sûreté de sa dette un récépissé expédié par M. Colin de St Marc, receveur général des Fermes unies de France.

(4) *Procuration du* 8 *aout* 1783. Minutes Raux-Roland à Versailles, Haizet succ[r]. Arch. de Seine et Oise, E. 1025. Voir aussi plus loin aux actes de baptême des enfants, Gaultier.

venir, au moyen de quelques recherches, à leur faire recouvrer une somme antérieurement due au S[r] Rameau par le S[r] Fourdinier de Saint-Michel, et dont le payement a été ordonné par arrêt du 4 septembre 1781, sommes convenus de ce qui suit :

Je cède et abandonne à Brassart le 1/4 des sommes qu'il pourra nous faire recouvrer par ses soins et recherches, provenant même des suites des créances que nous avons exercées et que nous pouvons encore avoir à exercer comme héritiers de M[e] J. Ph. Rameau sur les S[rs] Fourdinier de Saint-Michel dont nous n'avons aucune connaissance, malgré les recherches que nous avons pu faire, à condition toutefois qu'une somme de 14.000 livres ou environ, qui est au Bureau des Consignations, et dont nous avons une parfaite connaissance, ne sera point comprise et ne fera nullement partie des sommes que M. Brassart pourra nous faire toucher.

En plus, j'abandonne à M. Brassart 200 livres pour l'indemniser des menus frais qu'il pourrait faire soit pour lever des extraits d'actes ou autrement..... (1) »

Nous ignorons si ce courtier marron obtint quelque résultat; aucun document n'est venu nous renseigner à cet égard, mais il est probable que Mme Rameau mourut avant que ses enfants aient reçu satisfaction.

Le 22 mars 1785 on l'enterrait au cimetière d'Andrésy.

« L'an 1785, le 22 mars, a été inhumée dans le grand cimetière de ce lieu par nous curé soussigné Le corps de Marie Louise Mangot, décédée d'hier, bourgeoise de cette paroisse, âgée d'environ 78 ans, veuve de Jean Philippe Rameau, Ecuyer, en présence de Messire François-Marie de Gaultier, Chevalier, ancien officier des mousquetaires du Roy, et chevalier de L'ordre Royal et militaire de Saint Louis, de Messire Louis-Pierre Brissart de Launoy, Ecuyer, gendarme de la Garde ordinaire du Roy, de Georges Desmoulins de Charmes, officier du Roy, lesquels ont signé avec nous.

Signé : GAULTIER. BRISSART DE LAUNOY.
GEORGES DES MOULINS DE CHARMES.
F. CALMELET, curé. (2)

On remarquera que Claude-François, n'assista point à l'enterrement de sa mère. Nous pouvons le suivre jusqu'en 1789, car, en qualité de fils d'ancien « auteur de l'Opéra, » il avait ses entrées gratuites à l'amphithéâtre de l'Académie royale, et son nom figure, de ce chef, avec celui de son beau frère Gaultier, sur les états ad hoc que conservent les Archives

(1) Arch. de Seine et Oise, E. 1025.
(2) Etat civil d'Andrésy, 1785 f° 7v° et 8 recto.

nationales (1). Le nom de Rameau ne se lit plus sur l'état des entrées gratuites relatif à 1789-1790.

Des enfants qui naquirent du mariage de Claude-François avec Suzanne Dubois nous ne connaissons que l'aîné, un garçon né à Paris le 28 mai 1773, et dont le roi et la reine furent le parrain et la marraine :

« L'an mil sept cent soixante quatorze, le cinq décembre, Louis Antoine, fils de M.Claude François Rameau, Ecuyer et garçon de la chambre du Roi et de Dame Marie Françoise Suzanne Dubois son Epouse, né le 28 de may an 1773 Sur la paroisse Saint-Gervais à Paris et y ondoyé le 29 dudit mois susdit an, en vertu de la permission de Mgr l'Archevêque de Paris en datte du 12 du susdit mois et an, suivant l'Extrait d'ondoyement de la susdite Paroisse de Saint-Gervais cy-joint, a reçu le supplement des cérémonies du Baptême par nous soussigné Curé. Le parein a été Très-haut, Très Puissant et Très-Excellent Prince Louis Auguste, Roi de France et de Navarre, représenté par Très haut et très-Puissant Seigneur Louis-Alexandre Céleste D'Aumont, Duc de Villequier, premier gentilhomme de la Chambre du Roi en survivance, Maréchal de ses Camps et Armées, Gouverneur en survivance de Boulogne et Païs Boulonnois, Seigneur du Marquisat de Genlis et autres lieux. La Mareine, Très-haute, très puissante et très-Excellente Princesse Marie-Antoinette D'Autriche, Reine de France représentée par très-haute et très-puissante Dame Mme Anne Claude Louise D'Arpajon, Comtesse de Noailles, Grande d'Espagne de la première classe, Grand croix de l'Ordre de Malthe, Dame d'honneur de la Reine, qui ont signé :

Signé : LE DUC DE VILLEQUIER.
ARPAJON COMTESSE DE NOAILLES.
RAMEAU, DUBOIS-RAMEAU.
ALLART, curé, (2)

Quand à Gaultier, il émigra en 1792. Dans le dossier qui lui est consacré aux archives départementales de Seine et Oise (3)

(1) Cf. M. Brenet *Guide musical du 31 juillet* 1898. et Arch. nat. OI 618.

(2) *Registre des Baptêmes de la Paroisse Notre-Dame de Versailles*, 1774, f° 95.

Les registres paroissiaux de Versailles ne renferment aucune autre mention d'enfants de Claude-François Rameau. Ces enfants, à supposer qu'il y en eut d'autres, naquirent vraisemblablement à Paris comme Louis-Antoine. Claude-François Rameau habitait place Baudoyer, paroisse St Gervais.

(3) Ce dossier non encore inventorié, nous a été obligeamment communiqué par l'archiviste de Seine et Oise, M. Coüard. Il provient du versement effectué par les domaines et figure dans la série Q : *Emigrés. condamnés. déportés.* Il ne faut pas confondre ce nouveau dossier avec ceux auxquels nous avons déjà puisé et qui figurent dans la Série E.

on lit, en effet, une délibération de la municipalité d'Andrésy, en date du 10 mai 1792, déclarant que :

« M. Gaultier et son épouse sont absents depuis environ 3 mois ; qu'ils sont propriétaires d'une jolie maison bien meublée, jardin y attenant, 2 clos en terrasse, En face de ladite Maison, la grande rue, entre environ 3 arpens de terre et 5 arpens de près-isle qui sont loués à divers particuliers... (1)

Dès le 14 mai 1792, les scellés étaient apposés à la maison de Gaultier et l'inventaire de ses meubles et effets était dressé par Jacques Jean Mireux administrateur, membre du Directoire du District de Saint-Germain, en exécution de l'arrêté des officiers municipaux d'Andrésy, Nicolas Mercier et François-Joseph Mouchi.

La maison de l'ancien mousquetaire située « en très belle vue et près le point de jonctions de la rivière de Seine à la rivière d'Oise (2) » se composait de deux corps de bâtiments séparés par une cour en laquelle on entrait par une grille donnant sur la grande rue d'Andrésy ; le bâtiment principal d'habitation était celui de gauche, et comprenait un rez-de-chaussée, un étage et des greniers ; il se divisait en un assez grand nombre de pièces dont l'inventaire, décrit le contenu ; le mobilier parait modeste ; çà et là, des fauteuils en velours d'Utrecht ou en tapisserie, des commodes en marqueterie, des tentures en toile de Jouy, mettent une note d'élégance dans cette gentilhommière campagnarde ; il y a aussi quelques tableaux et estampes, et bien entendu, le baromètre et le thermomètre de rigueur ; puis des instruments d'optique, un microscope, une lunette d'approche servant sans doute à scruter le bel horizon déployé devant les fenêtres. Gaultier, pour charmer ses loisirs, possède une bibliothèque de 700 volumes et des outils de tourneur ; il possède même, « une trentaine de livres de musique et 3 violons » ce qui donne à supposer que, comme le chevalier de Saint-Georges, il maniait cavalièrement l'archet. Puis, ce sont les hardes et les armes de l'ancien mousquetaire ; les municipaux

(1) *Délibération de la Municipalité d'Andrésy*, 10 mai 1792. (Dossier Gaultier, Sie Q).

(2) *Procès-verbal de Vente des Immeubles de l'Emigré François Marie Gauthier en la commune d'Andrésy, faite au Directoire du District de la Montagne Bon air le 2e Prairial de l'an second Républicain : Ibid.*

d'Andrésy découvrent une housse de cheval galonné, un sabre et « un cimeterre », un hausse col, un habit d'uniforme blanc, 4 culottes blanches, etc.

La présence d'un lit d'enfant prouvait que le ménage Gaultier laissait quelque progéniture ; mais hélas, il laissait aussi des dettes, car le dossier le concernant est rempli de réclamations de créanciers.

Quant à la progéniture, elle dut être fort nombreuse si nous en jugeons par les renseignements que nous donne à cet égard l'état civil d'Andrésy. De 1773 à 1779, en effet c'est-à-dire à partir du moment où il se fixa à Andrésy, Gaultier eut 4 enfants; cela permet de supposer que son union avec Marie-Alexandrine Rameau ne dut pas rester stérile au cours des 8 années précédentes.

Quoiqu'il en soit, l'aîné des enfants Gaultier-Rameau nés à Andrésy est un garçon, André Paul Louis Marie.

« L'an mil sept cens soixante treize, le premier juillet, a été baptisé par nous curé soussigné, André Paul Louis Marie, né le jour précédent du légitime mariage de Messire François Marie de Gaultier, Ecuyer, Mousquetaire du Roy dans sa première compagnie, Bourgeois de cette paroisse et de damoiselle Marie-Alexandrine Rameau. Le parrain, Messire André Amable de Gaultier, Ecuyer Mousquetaire du Roy dans sa première compagnie. La marraine Dammoiselle Anne-Mangot pensionnaire en l'abbaye de Poissy (1), lesquels ont signé avec nous, le père présent.

Signé : GAULTIER, père, GAULTIER DE BLAQUE (2) ANNE MANGOT CALMELET curé. (2)

André Paul Louis Marie ne vécut que 20 mois ; il mourut le 7 février 1775 et fut enterré le 8 dans le petit cimetière d'Andrésy. Son père, sur l'acte de décès, prenait le titre de « sous brigadier dans les mousquetaires du Roy. » il avait donc reçu de l'avancement (3)

Le 28 octobre 1776, Gaultier a de nouveau un fils : Antoine Jean Simon.

« L'an mil sept cens soixante seize, le vingt huit octobre, a été baptisé par nous curé soussigné, Antoine Jean Simon, né de ce jour du légitime

(1) On voit qu'en venant se fixer à Andrésy, Mme Veuve Rameau, avait entraîné sa sœur à se retirer à proximité de sa nouvelle résidence.

(2) *Etat civil d'Andrésy*. Baptêmes, année 1773, f° 16.

(3) D°, Décès, année 1775, f° 2.

mariage de Messire François Marie de Gaultier, chevallier, ancien officier des mousquetaires du Roy et de dame Marie Alexandrine Rameaux. Le parein : André Claude Louis Marie De Gaultier, chevallier, son frère la mareine : Mademoiselle Thérèse Victoire Milet Delaveau, fille de M. Robert Milet Delaveaux, officier de cavallerie et de dame Marie-Thérèse Fontaine, demeurant à Paris, rue et paroisse Saint-André des Arts, lesquels ont signé avec nous, le père présent.

Signé : GAULTIER, MILLET DE LAVEAUX, GAULTIER.
CALMELET, curé (1)

Puis ce sont ses deux derniers enfants, un fils Jacques François Guillaume et une fille, Antoinette, Marie Victoire Suzanne. Depuis 1776, Gaultier n'est plus au service du roi ; il n'a que 37 ans, mais il a préféré prendre sa retraite pour s'adonner tout entier à ses affaires ; décoré par le souverain de la croix de Saint-Louis, il prendra à partir de cette époque le titre « d'ancien officier de mousquetaires ». Voici les actes de baptême des derniers enfants de Gaultier :

« L'an mil sept cens soixante dix huit, le huit janvier a été baptisé par nous, curé soussigné, Jacques François Guillaume né de ce jour, du légitime mariage de Messire François Marie De Gaultier, chevalier ancien officier des mousquetaires du Roy et de dame Marie Alexandrine Rameaux. Le parein Messire André Claude Louis Marie de Gaultier son frère, chevalier, la mareine dame Marie Louise Mangot veuve de Messire Jean Philippe Rameaux chevalier de l'ordre du Roy, toutes de cette paroisse. Lesquels ont signé, le père présent.

Signé : MANGOT-RAMEAU, GAULTIER, GAULTIER, CALMELET curé(2)

« L'an mil sept cens soixante et dix-neuf, le quinze octobre, a été baptisée par nous curé soussigné, Antoinette Marie Victoire Suzanne, née d'avant-hier du légitime mariage de Messire François Marie de Gaultier, chevalier, ancien officier des mousquetaires, chevalier de l'ordre royal de Saint-Louis, habitant de cette paroisse et de dame Marie-Alexandrine Rameau. Le parrain Louis Anthoinne Rameau, fils de Claude François Rameau, Ecuyer, pensionnaire du Roy et de dame Marie-Françoise Suzanne Dubois sa mère et la marraine. Lesquels ont signé avec nous, le père présent :

Signé : RAMEAU-DUBOIS, GAULTIER, RAMEAU. CALMELET curé (3)

(1) D°, Baptêmes, année 1776, f° 17.
(2) D°, année 1778, f° 2.
(3) D°, année 1779, f° 21. —

Le dernier enfant de Gaultier eut donc pour parrain le propre neveu de celui-ci, le jeune Louis Antoine, dont nous avons signalé plus haut la naissance, et qui était alors âgé de 6 ans, et pour marraine la femme de Claude François.

L'émigration de Gaultier fut constatée par arrêté du Département du 14 juillet 1792 (1)

« Le directoire a pris connaissance de l'Extrait des Délibérations de la Municipalité d'Andrésy du 10 mai 1792, comprenant la liste des personnes possédant des biens sur ladite paroisse et qui sont émigrés, notamment du Sr Gaulthier(sic) décoré de la croix de Saint-Louis.

Comme il ne s'est pas conformé à l'Art. 9 de la loi du 8 avril 1792, en envoyant au Département des certificats de résidence actuelle et depuis 6 mois dans le Royaume, ses biens sont mis sous la main de la nation en vertu du Décret du 9 février 1792, et administrés par le Directeur de la régie nationale. »

Désormais gérés « nationalement », les domaines de Gaultier subissent quelques vicissitudes ; d'abord l'administration cherchera, mais vainement, à les louer. Le receveur de l'enregistrement de Poissy constate « qu'il est impossible de procéder au bail de la maison de Gaultier, ce particulier devant plus de 30.000 livres dans Andrésy » et que ses créanciers sont disposés à en requérir la vente à la « première occasion » (2) D'ailleurs ,la vente prescrite par la loi de septembre 1792 constituait un obstacle à toute location. Cette vente ne fut réalisée que le 2 prairial an II ; elle portait sur l'ensemble des immeubles ayant appartenu à Gaultier, et le procès-verbal auquel elle donna lieu, nous apprend qu'outre la maison principale et une seconde habitation située vis-à-vis de celle-ci, le gendre de Rameau possédait un jardin clos de murs et planté d'arbres fruitiers, 4 pièces de terre labourables, 11 pièces de prés situées soit sur le terroir d'Andrésy, soit dans les îles d'Achère et de Pégrand, enfin, 3 saulaies sur des îles en Seine (3)

(1) Le gardien des biens sequestrés de Gaultier était un menuisier dénommé Riflard qui touchait 2 livres 5 sols par jour, en cette qualité. (Voir, même dossier, arrêté du 17 floréal, an II, et lettre du Directeur de la régie nationale du 18 germinal anII). Gaultier portait le n° 7 sur la 2e liste imprimée des émigrés du départt.

(2) Lettre du 10 octobre 1792. Voir aussi la lettre adressée le 30 octobre 1792 au procureur syndic du District par le Directeur de la régie nationale.

(3) *Procès-verbal* susvisé. Arch. de Seine et Oise. Sie Q. District de St Germain-en Laye. Nos 1301 à 1326 du Répertoire.

Les biens de François-Marie de Gaultier furent vendus moyennant une somme globale de 96.825 francs. (1) A partir de ce moment on perd la trace de l'ancien mousquetaire ; nous ne savons où il alla se réfugier, et ce qu'il advint de ses enfants. L'existence d'héritiers actuels de Rameau, existence qui nous a été affirmée, permettra peut-être de combler les lacunes de notre travail.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) Ce chiffre montre, par comparaison avec le prix d'achat payé par Gaultier en 1765, que celui-ci avait considérablement arrondi son bien.





NOTES D'HISTOIRE
SUR SALOMÉ LA DANSEUSE



N sait la destinée du nom de Salomé dans les arts et dans les lettres ; il désigne un personnage tenant à la fois de l'histoire et de la légende, mais ayant néanmoins des attaches suffisantes avec l'histoire pour qu'on en puisse fixer les traits essentiels.

L'histoire de Salomé appartient au cycle du Précurseur qui fut, pour les arts surtout et dès le moyen âge, une source toujours vivifiante où l'imagination venait puiser de nouvelles inspirations. Sans craindre le reproche d'une classification poussée à l'extrême, il semble bien qu'il faille répartir en quatre *moments* principaux, tantôt confondus, quelquefois séparés, le cycle en question : *le Festin d'Hérode, la décollation de Jean le Baptiste, Hérodiade, Salomé*. Et chacun de ces thèmes, traité isolément, ramène sans cesse au motif principal : le cycle du Précurseur.

L'épithète qui accompagne généralement le nom de Salomé est *la danseuse* ; c'est qu'en effet la danse qu'elle exécuta plut tellement à Hérode qu'il lui promit ce qu'elle lui demanderait, fût-ce la moitié de son royaume.

Les représentations se font de plus en plus rares chez les modernes, qui se ressouviennent que Salomé dansa (1) et

(1) Je mentionnerai ici, simplement pour mémoire, qu'un type intéressant se trouve à la cathédrale de Rouen, façade occidentale, portail dit de Saint-Jean (XIII[e] siècle). L'intérêt de cette figure consiste en ce que Salomé y danse la tête en bas, sur les mains, à la façon des danseurs antiques, appelés « cubistes ».

plut au roi ; on la représente beaucoup plus volontiers sous les traits d'une belle femme, costumée selon la fantaisie de l'artiste, telle la Salomé de Gustave Moreau, celle de Lenbach, celle de von Habermann, ou bien encore celle de Max Klinger L'élément *danse* disparaît complètement devant le souci de l'étude psychologique traduite sur la toile ou le marbre.



L'Ancien Testament contribua, des siècles durant, à défrayer les artistes soucieux de figurer des scènes de danse et nous en retrouvons l'écho dans les nombreuses miniatures des manuscrits enluminés du moyen âge et dans les œuvres, moins protégées que les manuscrits, qui bravèrent les injures du temps.

C'est d'abord Marie la prophétesse, sœur d'Aaron et de Moïse, qui prend un tambourin et danse avec toutes les femmes qui l'entourent, pour célébrer l'engloutissement des Egyptiens dans la mer Rouge (1). C'est ensuite David, le roi musicien, qui saute et danse devant l'Eternel, au grand scandale de sa femme Mical, de la joie qu'il éprouve de voir l'Arche de Dieu rentrer dans la cité de David (2) Ce sont les Israélites dansant autour du veau d'or et provoquant la juste colère de Moïse et de Dieu (3). Ce sont enfin les jeunes filles de Silo qui dansent entre elles au son des flûtes, et sont subitement enlevées par les Benjamites, placés en embuscade dans les vignes voisines (4)

Mais l'esprit humain, à la longue, se lasse de traiter les mêmes sujets ; il lui faut du renouveau ; des sources nouvelles produisent une inspiration nouvelle, et le Nouveau Testament, sans le supplanter complètement, prit la place de l'Ancien ; il offre, il est vrai, moins de motifs d'inspiration ; les récits où il est question de danses sont fort peu nombreux ; nous apprenons bien que le frère aîné de l'Enfant prodigue revenait un jour de la campagne et qu'il entendit de loin les chants et les danses (5), qui célébraient le retour de son frère ; nous connaissons bien le reproche que Jésus met dans la bouche des petits

(1) Exode, XV, 20.
(2) 2 Samuel, VI, 16.
(3) Exode, XXXII, 19.
(4) Juges, XXI, 13-23.
(5) Luc, XV, 25.

enfants de Jérusalem à leurs compagnons : nous avons joué de la flûte, et vous n'avez point dansé (1). Mais c'était une pâture bien maigre offerte aux esprits curieux de rafraîchir les vieux thèmes chorégraphiques empruntés aux livres saints.

Un récit, par contre, se prêtait à merveille à un désir aussi légitime. Les Evangélistes, racontant la mort du dernier prophète, Jean le Baptiste, le Précurseur du Messie, nous rapportent qu'il fut décapité par ordre d'Hérode, sur la demande d'Hérodiade, comme récompense de la danse que la fille de cette dernière exécuta devant le Tétrarque, et qui lui plut.

L'historien juif, Josèphe, nous apprend que la fille d'Hérodiade se nommait Salomé et que Jean le Baptiste fut exécuté pour des raisons politiques.

Au moment où le thème du Précurseur est plus que jamais à l'ordre du jour et où l'un des *moments* de ce cycle — celui de Salomé et d'Hérodiade (1) — est soumis à une nouvelle interprétation, il ne nous a pas paru inopportun de tracer en quelques lignes quelle fut la destinée du nom de Salomé à travers les siècles, et de chercher à établir ce que l'on peut connaître historiquement sur cette princesse juive qui vivait au début de l'ère chrétienne.



Ce que l'on peut savoir, historiquement.

Les deux sources historiques qui nous donnent des renseignements sur Salomé sont, d'une part, les trois évangiles synoptiques, et d'autre part, quelques passages des Antiquités Judaïques de Josèphe où il confirme, très incidemment, certaines parties du récit évangélique. Si l'on ajoute à cela quelques détails puisés chez Tacite et quelques monnaies d'Aristobule, l'un des maris de Salomé, l'on n'aura plus qu'à considérer comme fortement teintées de légende les histoires de Jacques de Voragine et de Nicéphore Calliste.

(1) MATTHIEU, XI, 16-17.

(2) On sait que dans le drame d'Oscar Wilde, Salomé a une forte passion pour Jean le Baptiste. C'est, en quelque sorte, une innovation dans la conception dramatique, datant du moyen âge, d'après laquelle cette passion pour Jean est mise sur le compte d'Hérodiade. Cette tradition a été utilisée par Henri Heine, dans son *Atta Troll* (récit de la chevauchée fantastique, XIX part).

MARC. Saint Marc, dont la rédaction de l'évangile est considérée comme la plus ancienne, donne un récit assez détaillé de la Décollation de Jean le Baptiste. Voici le récit dans son intégralité : (1) « En effet, cet Hérode avait fait arrêter Jean l'avait fait garrotter et emprisonner : et cela, à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe, que lui, Hérode, avait épousée. Car Jean lui avait dit : « Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère. » De sorte qu'Hérodiade était acharnée à sa perte ; elle voulait sa mort ; cependant elle ne pouvait l'obtenir, parce qu'*Hérode avait du respect pour Jean qu'il savait être un juste et un saint* ; il veillait sur lui ; sur plusieurs points sa parole l'inquiétait, (2) et volontiers il l'écoutait.

Mais Hérodiade rencontra un jour opportun ; ce fut lorsque Hérode, à l'anniversaire de sa naissance, donna un banquet à ses dignitaires, à ses officiers et aux principaux personnages de la Galilée. Dans la salle entra la fille même d'Hérodiade, et elle dansa et plut à Hérode et à ses convives. Le roi dit alors à la jeune fille : « Demande-moi ce que tu voudras et je te le donnerai. » Il lui en fit le serment : « Tout ce que tu demanderas, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume ! » La jeune fille sortit et dit à sa mère : « Que demanderai-je ? » La mère répondit : « La tête de Jean-Baptiste. » Rentrant en toute hâte auprès du roi, la fille lui fit ainsi sa demande : « Je veux qu'à l'instant même tu me donnes sur un plat la tête de Jean-Baptiste » Le roi fut accablé de tristesse ; cependant, à cause de son serment, à cause aussi des convives, il ne voulut pas la refuser. Et immédiatement il fit appeler un exécuteur et lui donna ordre de rapporter la tête de Jean. Cet homme alla donc décapiter Jean dans sa prison, et, rapportant la tête sur un plat, il la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère. Ce qu'ayant appris, les disciples de Jean vinrent prendre son corps et l'ensevelirent dans un tombeau. »

MATTHIEU. L'évangile selon Matthieu reproduit le même récit, en l'abrégeant ; nous le donnons également en entier,

(1) MARC, VI, 17-29 ; cité d'après la traduction Stapfer, très française et très fidèle au texte.

(2) Une note du traducteur : Au lieu de : *sur plusieurs points sa parole l'inquiétait*, plusieurs anciens manuscrits lisent : *et dans beaucoup d'affaires il agissait d'après son conseil.*

pour permettre au lecteur d'établir quelques points de comparaison (1) :

« Hérode, en effet, avait arrêté Jean, l'avait garrotté et jeté en prison, et cela à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe (2) et parce que Jean lui disait : « Il ne t'est pas permis d'avoir cette femme-là. » *Hérode eût bien voulu le mettre à mort*, mais il avait peur du peuple, lequel tenait Jean pour prophète.

Or, au jour anniversaire de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiade ayant dansé au milieu de la salle, avait tellement plu au tétrarque qu'il lui avait juré, par serment, de lui accorder tout ce qu'elle lui demanderait. « Donne-moi, lui avait-elle dit alors, poussée par sa mère, ici même, sur un plat, la tête de Jean-Baptiste. » Le roi en avait été attristé ; cependant, à cause de son serment, à cause aussi des convives, il avait commandé de la lui donner et d'aller décapiter Jean dans la prison. Sa tête avait été apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui l'avait remise à sa mère. Les disciples de Jean étaient venus prendre son corps et l'ensevelir ; puis ils étaient allés en informer Jésus. »

Si, dans leur ensemble, les deux récits précédents concordent, on voudra bien néanmoins remarquer une divergence sensible : dans Marc, Hérode a du respect pour Jean et le tient pour un saint ; chez Matthieu, Hérode aurait bien voulu le mettre à mort.

LUC. Le troisième synoptique, Luc, donne un récit beaucoup moins détaillé de la mort du Précurseur. (3) « Le tétrarque Hérode, cependant, ayant été repris par lui (4) tant au sujet d'Hérodiade, femme de son frère, qu'au sujet des mille crimes qu'il avait commis, ajouta encore celui-ci à tous les autres : il fit jeter Jean en prison »

Ici, il n'est point question de décapitation, et ce n'est que beaucoup plus tard que Luc, rappelant une exclamation d'Hé-

(1) MATTHIEU, XIV, 3-12. Traduction Stapfer.

(2) Note du traducteur : Quelques anciennes autorités omettent *Philippe*.

(3) LUC, III, 19-20. Traduction Stapfer.

(4) Par Jean le Baptiste.

rode au sujet des miracles de Jésus lui fait dire : « J'ai fait couper la tête à Jean, disait Hérode ; qui est donc cet homme dont j'entends dire de pareilles choses ?» (1)

JOSEPHE. L'historien juif Josèphe, issu de la famille des Macchabées, naquit à Jérusalem l'an 37 de J.-C., et mourut vers l'an 100. Il est donc contemporain d'une bonne partie des événements qu'il raconte.

Voici les renseignements qu'il nous donne sur les faits qui nous occupent (2) : Hérode, après avoir épousé la fille d'Arétas, roi de l'Arabie Pétrée, fit un jour visite à son frère, à Rome ; il conçut pour Hérodiade, sa belle-sœur, une passion si forte, qu'il lui proposa de l'épouser, aussitôt qu'il serait parti de Rome, et de répudier la fille d'Arétas.

C'est ce qu'il fit ; la fille d'Arétas se rendit immédiatement à la cour de son père, lequel déclara la guerre à son gendre, et l'armée d'Hérode fut entièrement détruite (3) Plusieurs juifs crurent que cette défaite de l'armée d'Hérode était une punition de Dieu, à cause de Jean le Baptiste. C'était un homme de grande piété qui exhortait les juifs à embrasser la vertu, à exercer la justice... Comme une grande quantité de peuple le suivait pour écouter sa doctrine, *Hérode craignant que le pouvoir qu'il aurait sur eux n'excitât quelque sédition*... crut devoir prévenir ce mal, pour n'avoir pas sujet de se repentir d'avoir attendu trop tard à y remédier. *Pour cette raison*, il le fit emprisonner dans la forteresse de Machéra... et les juifs attribuèrent la défaite de son armée à un juste jugement de Dieu, pour une action si injuste...

Ainsi, d'après Josèphe, Jean le Baptiste fut emprisonné pour des raisons d'ordre politique et religieux ; et c'est presque incidemment que le même historien nous apprend le nom de la fille d'Hérodiade (4) : Hérodiade épousa Hérode le Tétrarque (Philippe), fils d'Hérode le Grand et de Mariamne ; elle en eut

(1) LUC, IX, 7-9 ; = MARC, VI, 14-16.

(2) *Antiquités judaïques*, XVIII, 7.

(3) Le même récit se retrouve dans Léroubna (Laboubna) d'Edesse, qui écrivit en syriaque et dont nous connaissons une partie des œuvres par la version arménienne conservée à la Bibliothèque nationale. Cf. Victor Langlois, *Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie*, t. I, p. 327.

(4) JOSÈPHE, *Antiq. jud.*, XVIII, 7.

Salomé, « après la naissance de laquelle elle n'eut point de honte de fouler aux pieds le respect dû à nos lois en abandonnant son mari » pour épouser Hérode (Antipas) tétrarque de Galilée. Salomé épousa Philippe, fils d'Hérode le Grand, et tétrarque de la Trachonitide, celui-ci étant mort sans qu'elle en eût des enfants, elle épousa Aristobule, fils d'Hérode, frère d'Agrippa, dont elle eut trois fils, Hérode, Agrippa et Aristobule.

Tel est, dans sa brièveté, le récit de Josèphe ; s'il mentionne l'incarcération de Jean le Baptiste et s'il donne la généalogie exacte de Salomé, il reste muet sur le festin d'Hérode et conserve le même mutisme sur la décollation du Précurseur.

Oscar Wilde en faisant mourir Salomé se meut dans le pur domaine de la fantaisie.

En épousant Aristobule, Salomé la danseuse devenait reine de la Petite Arménie. C'est ce que nous apprend ce passage de Tacite (1) : « ... Néron ordonne... que les légions se rapprochent de l'Arménie... que des ponts soient jetés sur l'Euphrate. Il confie la Petite Arménie à Aristobule, le pays de Sophène à Sohemus, avec les titres de rois... » Et quelques pages plus loin(2) « Une partie de l'Arménie reçut des Romains l'ordre d'obéir à Pharasman, à Polémon, à Aristobule et à Antiochus »

Ainsi, loin de mourir subitement après la décollation de Jean le Baptiste, comme le veut Oscar Wilde dans son imagination créatrice, Salomé continua de vivre ; non seulement elle vécut, mais elle se maria ; en sa qualité de princesse juive, elle fit deux mariages politiques ; du premier, elle n'eut pas d'enfants. Par son second mariage, Salomé devenait reine, et grâce à cette circonstance tout-à-fait fortuite nous avons son portrait.

Quelques monnaies du temps de Néron nous ont conservé l'effigie d'Aristobule ; l'une a été trouvée à Nicopolis dans la Petite Arménie (3) Une autre date du règne de Vespasien (4) Une monnaie d'Aristobule nous donne le portrait de Salomé ; c'est le seul authentique que nous ayons d'elle: au droit, le buste

(1) *Annales* XIII 7. Tacite naquit vers l'an 54 de J. C.

(2) Tacite, *Annales*, XIV, 26.

(3) Cf. Cumont, *Revue numismatique*, 4e série, t. IV, 1900, p. 484.

(4) Cf. de Saulcy, *Mélanges de mumismatique*, t. III, 1882, p. 339-349. — Babelon, *Revue numismatique*, 3e série, t. I, 1883, p. 145, pl. IV.

d'Aristobule et la légende grecque *Basileôs Aristoboulou* ; au revers, le buste de Salomé et la légende grecque *Basilissês Salômês* (1) Le type sémite est très prononcé, surtout dans la région de l'arcade sourcilière.

Le Cabinet des Médailles possède cet exemplaire, provenant de la collection Waddington, coté sous le N° 7.280.



Des légendes très postérieures ont arrangé l'histoire de Salomé plus ou moins selon le goût de leur temps. Il n'était pas juste qu'une femme qui avait exigé la tête du dernier prophète survécût à cette mort.

Au XIIIe siècle, Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*, codifie les traditions hagiographiques les plus répandues. Dans le chapitre consacrée à la *Décollation de Jean le Baptiste* (fête célébrée le 29 août) il se sert surtout de l'*Historia scholastica* de Petrus Comestor, (2) qui était la source historique par excellence pour les hommes du XIIIe, du XIVe et du XVe siècles.

Pierre Comestor pense, et cette théorie est rapportée par Jacques de Voragine, que toute la scène du festin était combinée à l'avance par Hérode et Hérodiade, afin d'avoir un prétexte pour faire périr Jean. Hérode aurait ainsi pu faire valoir, auprès de ceux qui l'auraient d'aventure accusé de ce crime, la nécessité où il se trouvait de tenir parole à Salomé.

Pourtant Jacques de Voragine, qui passe aux yeux de quelques-uns de nos contemporains pour une des âmes les plus suaves, tient à voir Salomé punie de ce crime dont elle n'a été que l'instrument bien innocent : aussi, dans ce même chapitre, donne-t-il à choisir à ses lecteurs entre deux traditions sur la mort de la danseuse : « Elle se promenait un jour sur une pièce d'eau gelée dont la glace se brisa sous ses pieds, et elle fut étouffée à l'instant dans les eaux. — On lit cependant dans une chronique qu'elle fut engloutie toute vive dans la terre »(3).

(1) Cf. Imhoof-Blumer *Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisierter Völker...* Leipzig, 1885, p. 44, et pl. VI, 21 et 22.
(2) Mort en 1178.
(3) *Légende dorée*, trad. de l'abbé Roze, Paris, 1902, t. II, p. 540.

Ce récit de l'enfouissement se retrouve chez un historien byzantin, Nicéphore Calliste.

Nicéphore Calliste a composé au début du XIVe siècle une histoire ecclésiastique en 18 livres qui va jusqu'à la mort du basileus Phocas (610). Il a utilisé comme sources Eusèbe, Socrate, Sozomène, Théodoret, Evagrius. Le récit qu'il fait de la « mort très honteuse de la fille d'Hérodiade » ressemble infiniment à celui de Jacques de Voragine : comme elle traversait une rivière gelée, voici qu'en posant le pied sur la glace, celle-ci se rompit : la pauvre danseuse, dont la tête seule émerge, danse dans les eaux glacées sa danse de mort... (1) juste châtiment de la danse qu'elle exécuta jadis devant Hérode.



Le nom de Salomé est fréquent chez les Juifs de l'époque hérodienne.

Une Salomé, femme de Zébédée, fut du nombre des saintes femmes qui achetèrent des parfums pour embaumer le corps de Jésus, et qui trouvèrent le sépulcre vide.

Ce nom nous conserve encore la mémoire d'une femme de bien, épouse de Rabbi Eliezer, et dont le Talmud cite un trait de piété légaliste (2).

Salomé semble être aussi répandu, comme nom de femme, chez les dynastes palestiniens, que le nom d'Hérode lui-même, d'où la grande confusion qui attend le lecteur lorsqu'il aborde l'étude de cette période. C'était, entre autres, le nom porté par la sœur d'Hérode le Grand, laquelle épousa successivement son oncle Joseph, Costobare et Alexas. Elle fit périr Joseph, elle fit condamner Costobare comme traître ; elle déshonora Alexas en ayant, de son vivant, des relations avec Sillée.

Le renom qu'elle a laissé dans l'histoire n'a peut-être pas été sans influence sur le jugement que l'on porte volontiers sur Salomé la danseuse, qui, après tout, n'était qu'une enfant lorsqu'elle transmit à Hérode le désir d'Hérodiade.

(1) *Patrologiæ cursus completus. Patres graeci.* T. 145, p. 691. Nicephorï Calisti *Ecclesiasticae historiae lib. I, ch.* XX.

(2) *Le Talmud*, trad. M. Schwab, II., p. 378.

Le mot hébreu de Salomé est le féminin de Salomon et correspond assez exactement à notre Frédérique, féminin de Frédéric, « la Pacifique »; tandis qu'Oscar Wilde conserve au nom de Jean sa forme archaïque de Jochanaan, il orthographie le nom de son héroïne comme tout le monde : Salomé. Il eut été logique de l'écrire avec une chuintante au commencement du mot puisque c'est le féminin de Salomon, qui se dit en hébreu Chelomo.

Encore un mot sur l'âge que pouvait avoir Salomé lorsqu'elle dansa. Dans le récit évangélique, Salomé est indifféremment nommée « la fille d'Hérodiade » et *to korasion*. Ce mot signifie fillette, petite fille, et est dérivé de Korê = jeune fille, vierge; des savants de premier ordre, comme Gutschmid et Schürer (1), ont établi que si Salomé est qualifiée de Korasion lors du festin d'Hérode, elle n'était pas encore mariée à Philippe. D'autre part, il semble établi d'après les derniers résultats de la critique que le festin d'Hérode eut lieu en l'an 28 de J.-C. A l'âge de dix-huit ans, Salomé pouvait encore très bien être appelée Korasion, d'où l'on pourrait, par approximation, fixer à l'an 10 de J.-C., la date de sa naissance.



Il faut nous hâter de conclure, craignant d'en avoir déjà trop dit.

En combinant les données historiques, ou considérées comme telles, puisées dans les documents précités, nous établissons que Salomé est fille d'Hérodiade et d'Hérode Philippe son premier mari (Josèphe); que la fille d'Hérodiade danse devant Hérode Antipas son parâtre et en obtient, sur le conseil de sa mère, la tête de Jean le Baptiste (Evangiles). Salomé épouse en premières noces Philippe le tétrarque de Trachonitide, dont elle n'a pas d'enfants ; en secondes noces, elle épouse Aristobule fils d'Hérode de Chalcis. Cet Aristobule reçoitde Néron le

(1) *Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jésu Christi*... Leipzig, 1901, t. I, p. 441-442.

gouvernement de la Petite Arménie, mais sous la soumission complète à Rome (Josèphe, Tacite, etc).

Sur ces bases historiques, l'imagination créatrice des artistes s'est donné libre carrière. Nombreux sont les musées qui possèdent des *Salomé* de Rubens, de Léonard de Vinci, de Luini, du Titien, de Donatello, d'Arnold Böcklin, de Max Slevogt, de Louis Chalon, de Louis Corinth, de Puvis de Chavannes. Il n'est pas jusqu'à notre Académie nationale de musique qui n'ait sa *Salomé* due ... au pinceau de Baudry.

F. MACLER.



SALOMÉ
d'après une médaille antique.



LES TEXTES DE MUSIQUE ANCIENNE ET LEURS RÉÉDITIONS MODERNES

Au cours d'une récente visite à M. Saint-Saëns, je trouvai le maître assis devant une table couverte de placards d'imprimerie, les mains noircies d'encre grasse et corrigeant avec sollicitude les épreuves du dernier volume de la grande édition Rameau. Hommage touchant, qui ne s'adresse pas seulement à l'auteur de Dardanus, mais encore à la mémoire de tous nos vieux maitres. Ce respect du texte historique, ou, si l'on veut cette préoccupation d'archéologie, sont choses nouvelles et qui montrent quelle place la musicologie a su prendre auprès des musiciens eux-mêmes. Une réédition des œuvres de Rameau, sous le patronage effectif de nos plus grands maîtres modernes eut certainement étonné Rameau et ses contemporains si absolument fermés, si hostiles à toutes les manifestations de l'art rétrospectif. Qui se souciait alors de l'érudition musicale ? L'art des sons, relevant du goût et de l'actualité des modes résistait à peine aux variations du temps. Lully fut le premier dont le style osa dépasser le siècle qui l'avait vu naître. Il y réussit et son règne se prolongea jusqu'à la fin de l'ancien régime, malgré Rameau, malgré Gluck et en dépit de la libre évolution des goûts. N'était-ce point là déjà en musique une manifestation du sens de l'archéologie, et le premier pas vers une conception nouvelle de cet art d'agrément ? Le public (tout en protestant par des polémiques qui remplissent le XVIII[e] siècle, fut contraint de reconnaître une

certaine permanence dans la musique, et de discerner les styles. La critique en même temps, porta ses regards autour d'elle, vers l'Italie et l'Allemagne, vers le passé et l'avenir. Et l'auditeur perdit peu à peu cette foi en lui-même, cette infaillibilité qui lui avaient si longtemps permis de faire la loi au compositeur sans défense. Le jour où l'amateur éclairé s'avisa de « parier pour le génie » contre son propre goût, le sentiment historique apparut dans la musique. L'étude patiente des œuvres de toutes les époques devait être le terme naturel de cette longue évolution vers une curiosité de plus en plus désintéressée. Le sens de la relativité dans le temps et dans l'espace est la véritable cause de notre passion moderne pour les recherches savantes.

A vrai dire il n'est que temps d'achever cette conquête de l'érudition dans le domaine de la musique. Partout ailleurs l'activité historique nous a devancé. Et il semble bien que la situation actuelle de notre musicologie soit comparable à celle de l'humanisme au XVI[e] siècle. Il faut se hâter de faire disparaître ce retard humiliant, en procédant à l'inventaire des richesses du passé, et proclamant qu'il n'est pas dans nos études de questions plus pressantes que celles qui touchent à la bibliographie et à la remise au jour des textes anciens.

La tâche est déjà entreprise un peu partout ; au hasard, il est vrai. et sans méthode. Le travail accompli depuis quelque vingt ans a montré combien la réédition d'un monument de la musique ancienne était chose délicate et sujette à critique. Les collections de Farrenc, de la Moskowa, de Michaelis ont perdu déjà presque tout crédit. Celles d'Eitner plus récentes inspirent assez peu de confiance pour que la Schola ait préféré s'en passer lors de la remise à l'orchestre d'Orféo. Et qui sait de quel œil nos arrière-neveux considéreront nos restaurations Qu'on y prenne garde, en effet : pour être à notre public d'une immédiate utilité, l'édition de musique ancienne a besoin de se présenter sous la forme d'une véritable traduction ; c'est une « *translation* » au sens que le XVI[e] siècle attribuait à ce mot. Une page de neumes, une tablature, un motet en notation proportionnelle, une pièce de clavecin pourvue de ses agréments, une sonate avec sa basse chiffrée ne peuvent entrer dans le domaine de nos représentations sonores que si nous les « réalisons ». Et cette réalisation constitue un problème

souvent épineux. Il ne suffit pas ici de transcrire mécaniquement une écriture plus ou moins sténographique. Il faut le plus souvent interpréter des indications que la volonté des artistes et l'imperfection de la notation ont laissé incertaines et dont la pratique nous échappe. Il faut trouver un sens logique et historique à la fois, qui satisfasse nos oreilles modernes et corresponde à l'idée que nous nous faisons de la musique ancienne. Réaliser toutes ces exigences, créer une œuvre vivante sur des données vagues, se montrer artiste en respectant l'érudition, n'est-ce pas une tâche désespérante ? Et qui voudra s'en charger ? Sont-ce les musiciens de profession, ou les musicologues proprement dits ? Les premiers échapperont difficilement à leur tempérament, les autres se montreront inhabiles à la pratique d'un métier qui n'est pas le leur. D'ou hésitations, divergences et polémiques.

Le problème des rééditions d'anciens textes musicaux parait donc se poser de la façon suivante. Entre le texte ancien et l'oreille de l'auditeur moderne il y a, pourrait-on dire, un écart très réel. Comment le franchir ? Comment rapprocher ces deux termes éloignés ? Ce sera le rôle de *l'interprétation*. Rôle qui variera, d'une part, suivant la nature du texte même, d'autre part suivant l'auditeur auquel s'adressera cette réalisation. Rôle qui sera nul dans un simple fac-simile, et deviendra considérable dans une édition de vulgarisation. Il faut donc prévoir un grand nombre de solutions imposées par la variété des cas, et déterminées par l'un de ces trois éléments : texte, public, interprétation. Prenons quelques exemples dans les récentes publications de musicographie. Ce sera l'occasion de signaler à nos lecteurs les efforts accomplis dans cette voie, au cours de la saison dernière.

Voici d'abord les « CHANSONS DE FRANCE (1) », revue éclose sous l'inspiration de la Schola et dirigée par M. M. *Rouart* et *Poueigh*. Le but de cette œuvre est de publier peu à peu une sorte de Corpus ou de Bible de la chanson française, où devront figurer toutes les versions d'un même texte. Le classement de ces variantes s'établira ensuite. Ici, la part de l'interpré-

(1) *Les Chansons de France*. Revue trimestrielle de musique populaire. Bulletin de la société « Les chansons de France ». (A. Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.)

tation est, comme on le voit, fort réduite. Aussi ce répertoire encyclopédique de la chanson populaire appartient-il en propre à la science historique..

L'ANTHOLOGIE GÉNÉRALE DES CHANSONS DE FRANCE (1) se présente sous une forme moins purement documentaire. J'ai sous les yeux le volume consacré aux chansons de Troubadours, transcrites par M. *Aubry* et harmonisées par M. *R. de Castéra*. Le travail des transcripteurs porte ici sur la notation en valeurs modernes, sur la division ryhthmique et sur l'accompagnement ; trois opérations qui ne peuvent se passer du secours de l'apréciation personnelle, et par conséquent n'échapperont pas à la critique. Quelqu'un pourra penser, par exemple, que les valeurs de notation pourraient être réduites davantage : les blanches en noires, et les noires en croches. C'est là, on le sait, un sujet habituel de dispute entre médiévistes. L'allure de ces chants semblerait autoriser une légèreté un peu plus vive. L'atmosphère harmonique se fut alors un peu subtilisée sans que ces pièces aient perdu leur caractère. Quant au rythme et au placement des barres de mesure, il se trouvera certainement des critiques grincheux pour les concevoir autrement qu'elles ne sont ici. M. Aubry s'est tenu à la stricte application d'un principe bien connu des théoriciens anciens et d'après lequel un « mode » rythmique formerait un tout indépendant, portant l'accent sur le premier de ses éléments. Ainsi le mode ♩ 𝅗𝅥 s'écrira : | ♩ 𝅗𝅥 | et non ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 |

Par exemple :



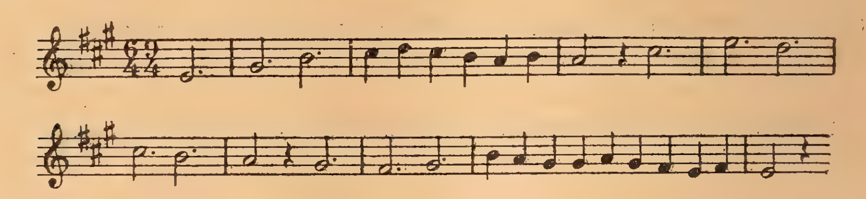
Or, n'est-ce pas là notre vieille ronde : « *Il était une dame Tartine* », qui se chante aujourd'hui :



(1). Chez le même.

Le temps aurait-il transformé les intentions rythmiques du vieux troubadour ?

Autre exemple : M. A. pour faire entrer dans les cadres de notre notation mesurée la mélodie de Riquier se voit contraint d'écrire :



Pourquoi pas :



Mais je m'en voudrais de me faire ici plus longtemps l'avocat du diable

Passons à deux publications qui nous montrent un autre aspect de la question. Ce sont les Caprices de Locatelli, remis au jour par M. *Nadaud* (1) et une Sonate à trois de Leclair réalisée par M. M. *Bouvet* et *Jemain* (2) N'étant point professionnel du violon je ne me permettrai pas de juger utilement l'effort de ces Messieurs ; je m'en rapporte d'ailleurs à leur compétence. Je remarque seulement que leur attention s'est portée avant tout sur les exigences de l'exécution, qui doivent être présentées à nos violonistes suivant des habitudes graphiques ignorées du XVIIIe siècle. Jadis le virtuose cachait ses procédés; il faut en développer les secrets aujourd'hui, si l'on veut faire

(1) Costallat. in fol. 1907 (5 f s.)

(2) Répertoire de la Fondation Bach. Demets, in fol. 1906 (2,50). Il convient d'ajouter quatre pièces en ce moment en puflication, et du même Leclair, pour violon. B. C. et violoncelle concertant, choisies par M. Bonoit, et une exquise « Pastorale » de Couperin Sr. de Crouilly. En permettant à tous de jouer et de chanter ces œuvres M. Bouvet rend de réels services à tous les amateurs.

rentrer ses œuvres dans la pratique. Nuances, doigtés, coups d'archet, phrasé, rien ne manque ici pour faciliter et guider l'interprétation. Ce ne sont donc plus seulement des textes qu'on nous offre, mais aussi des commentaires perpétuels. Nous nous approchons de plus en plus de l'interprétation subjective.

Nous y voilà tout à fait avec les Vingt-six Sonates de D. Scarlatti, « transcrites librement pour piano par le pianiste-compositeur *Enrique Granados* » (1). Ici le transcripteur devient un véritable collaborateur. M. Granados se réclame de Bulow, de Tausig, de Liszt, de Busoni. Il invoque la différence de notre piano au clavecin défunt, pour justifier l'extrême liberté de son arrangement. Soit. Et pourtant, si Scarlatti avant pleyélé de nos jours au lieu de donner des leçons à Barbara de Bragance en 1729, nous n'aurions, (sous aucune forme) les sonates revisées par M. Granados. Un texte ne saurait appartenir à des époques aussi différentes que celles de Philippe V et de M. Fallières. Il faut en prendre son parti. Du moins lorsqu'on a souci de la vérité historique. Mais combien de pianistes s'embarrassent d'un tel scrupule, et tiennent compte d'autre chose que du plaisir auditif ? Doit-on leur en vouloir ? Certes, non. Ils sont dans leur droit. Et ce n'est pas moi qui jetterai la pierre aux lecteurs de l'édition Granados. Je vois en eux d'intéressants représentants de cette mentalité dont le sens archéologique ne tient aucunement à être éveillé. Hâtons-nous de les considérer, car leur nombre diminue. Qui sait d'ailleurs si le Scarlatti-Granados n'a pas remplacé sur bien des pianos une musique infiniment plus fâcheuse !

Toutefois le prodigieux claveciniste, l'étonnant créateur de formes nouvelles que fut Dominique Scarlatti méritait de nous être présenté sans intermédiaire. *M. A. Longo* s'en est avisé et vient de publier une série de 300 pièces de cet admirable virtuose. (2) Ces trois gros volumes sont un trésor. Est-ce à dire qu'ils trouveront grâce devant la critique ? M. Longo a-t-il pensé que l'érudition se contenterait de quelques phrases de préface pour nous indiquer l'intérêt, les sources et la méthode de ce volumineux travail ? Avec Granados nous

(1) Barcelona. Vidal Limona y Boceta. 2 vol. fol. 1906 (pes. 7,50 chaque).
(2) Chez Ricordi, à Milan. (Six vol. in fol. en III tomes, de 9,50 chaque.)

étions fixés ; ici nous ne savons pas la part qui revient à l'auteur de la transcription. Treize lignes de « *metodo di correzione* » pour douze cents pages de texte musical, c'est peu ; même pour le lecteur de moyenne curiosité. Cette parcimonie montre une fois encore combien le caractère d'une réédition de ce genre est influencé par le public auquel l'auteur la destine. En Italie il y a des musicologues, mais il n'existe pas de musicologie, c'est-à-dire pas de lecteur soutenant les efforts de l'érudition. L'idée d'élever un monument comme celui-ci, grandiose, coûteux, et définitif sans doute dans la pensée de l'auteur, sans l'entourer d'un appareil critique capable d'inspirer confiance, heurte nos habitudes. Elle suppose une parfaite désinvolture à l'égard du public, et par conséquent une complète absence de curiosité intellectuelle dans ce public. Si j'insiste un peu sur cette lacune, ce n'est aucunement pour diminuer la valeur d'un très beau et très utile travail, mais parce que je connais d'autre part le soin jaloux avec lequel les bibliothèques d'Italie défendent leurs documents contre les chercheurs étrangers, afin de les réserver, dit-on, aux efforts de l'érudition nationale. L'occasion était belle de montrer à propos d'un des plus grands bienfaiteurs de l'humanité musicale, ce zèle dont nous attendons les preuves avec impatience.

Il n'est point toujours aisé, je le sais, de présenter un texte ancien entouré du commentaire qui lui convient ; et je tiens à disculper du reproche que je fais à M. Longo, une publication récente de musique de luth mise au jour par *M. Quittard* Il s'agit du *Trésor d'Orphée* de Francisque. Ici tout était à dire, tout était à faire. En ce cas, le meilleur parti est de se taire. La littérature de luth n'est pas inventoriée ; le système de transcription des tablatures n'est point uniformisé ; nous n'avons jamais en France entendu sonner convenablement un luth ; de Francisque nous ne savons presque rien. Le « devoir présent » du musicologue était de publier d'abord son travail et d'attendre la critique, tel un voyageur qui pose un jalon en pays inconnu. En un mot, la part de l'interprétation était telle qu'il eut été inutile de chercher à la déterminer. Il en sera ainsi pendant quelque temps encore et jusqu'au moment où la pratique de ces instruments défunts (luths et violes) guidera sûrement l'oreille et par conséquent la plume de trans-

cripteur. Cette forme particulière du problème, des rééditions est liée à l'état de notre science musicologique (1).

Terminons enfin cette revue sommaire par une publication qui n'offre pas elle-même grand intérêt, mais dont les tendances ambitieuses méritent un moment d'examen. Elle porte le nom de M. *Eugène d'Albert* et nous présente, après tant d'autres, le «*Clavecin bien tempéré*» de Sébastien Bach (2). Le texte est ici depuis longtemps établi. Mais la préface est nouvelle.

« A mon avis, écrit M. d'A. il est absolument faux de présenter les « œuvres de Bach, sous un aspect moderne, ce qui est le but de pres- « que toutes les éditions récentes du maître. Bach, en vérité, sentait tout « autrement que nous autres modernes. Plus vigoureux, plus sain que « nous peut-être, il est demeuré étranger à toute une série d'émotions « et à leur expression par la musique. Le coloris musical, tel que nous « l'entendons, lui fut totalement inconnu. Oui, sans doute, il a posé « les fondements de l'art musical, et surtout de la science, c'est-à-dire de « la théorie ; et cela, avec majesté, et pour tous les temps. Mais que de « choses dans son art, ne sauraient nous convenir ! Je sais bien qu'il y « a des gens qui subissent, pendant des heures entières, des cantates de « Bach, sans témoigner d'ennui apparent. Ces gens là sont des hypo- « crites ou des pédants. Et je signale, à dessein, les cantates, parce que, « dans ces ouvrages l'adaptation musicale des textes est réalisée d'une « manière vraiment insupportable à la longue. Bach ignorait la gradua- « tion des passions, de la douleur, de l'amour, et ne soupçonnait pas « la possibilité de les rendre en musique. S'il exprimait tout avec plus « de mesure ou de grandeur que nous, c'était aussi avec plus d'unifor- « mité. Ses traits de génie, la force élémentaire de ses idées, sa puis- « sante polyphonie peuvent nous procurer de pures joies ; mais sachons « en user modérément. »

E M. d'A. conclut à l'absence nécessaire d'indications dynamiques ou accentuelles, et de tout phrasé, qui entoureraient Bach «d'une sauce piquante à la Chopin». Voilà qui s'appelle dire son fait au lecteur, et et il ne ferait pas bon de combattre une érudition si autorisée.

(1). J'en pourrais dire autant de la très intéressante réédition des pièces de Caix d'Hervelois de M. A. Chapuis (Durand et fils) pour 2 violoncelles. Et j'ajoute q'une sous-commission internationale est en train de se former dans notre société pour étudier de très près la littérature de luth, en dresser la bibliographie, et unifier les méthodes de transcription.

(2). Chez Cotta à Berlin. 2 vol. in fol. (4 mark chaque).

Peu nous importe d'ailleurs que M. d'A. soit ici dans l'erreur ou dans la vérité. Le « *cas* » seul nous intéresse parce qu'il révèle naïvement une méthode dont nous n'avons pas encore vu d'exemple et dont les exemples sont heureusement rares. Le sentiment personnel du transcripteur nous est apparu jusqu'ici sous divers aspects, il s'est manifesté plus ou moins franchement, il s'est attribué un rôle quelquefois considérable. Mais toujours l'auteur a pris la responsabilité de son interprétation. M. d'A. voudrait faire passer sa propre conception pour une vérité historique. Avec lui, le sentiment subjectif s'érige en réalité objective. La prétention du moi ne saurait aller plus loin. Il est même probable qu'elle dépasse ici les limites permises à la sage érudition. M. d'A. nous prend pour de bons badauds lorsqu'il croit que nous souscrirons à ses jugements impératifs, à ses conclusions brutales, qui se pouraient formuler ainsi :

Article Premier. — Il sera interdit de chercher dans la musique de Bach un plaisir défendu.

Art. II. — L'auditeur qui n'avouera pas son ennui à l'exécution d'une cantate sera aussitôt reconnu pour un hypocrite ou un pédant.

Art. III. — Les textes de Bach seront révisés de manière à ce que le lecteur ne puisse y découvrir qu'une écrasante et monotone polyphonie.

De quel côté se trouvent donc ici les Tartufes ? Et n'est ce point la plus désolante pédanterie qui anime M. d'A. en faveur d'une si triste cause ?

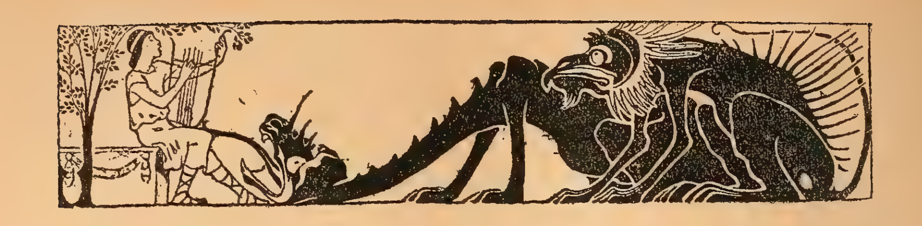
Il y a comme on le voit cent manières d'accommoder un texte ancien de musique au goût de notre temps, et le moment n'est pas encore venu où la musique du passé pourra revivre sous ses formes défuntes sans se soumettre à l'interprétation des traducteurs. Il faut reconnaître ces nécessités, et considérer l'œuvre accomplie de nos jours par ces publications comme n'étant pas définitive. Et il faut aussi laisser à l'archéologue moderne la liberté d'en user parfois à sa guise avec les textes, puisque nous ne poursuivons pas tous le même objet, et ne nous adressons pas au même public.

A cette condition, cependant, que le transcripteur nous indiquera nettement ses intentions et la part qui lui revient dans cette réalisation. Soyons libéraux, admettons la fan-

taisie et l'imagination, qui peuvent mener elles aussi à la vérité. N'ayons de rigueurs que pour les d'Albert qui parlent au nom des vieux maitres sans y être autorisés. Ne laissons point s'établir de confusion entre le goût individuel de chacun de nous, et la réalité historique, patrimoine commun. Et souhaitons de voir apparaitre des éditions *en fac-simile* de plus en plus nombreuses, autour desquelles viendront combattre et s'exercer l'inévitable cohorte des goûts, des préférences, des intérêts, et tous les « *a priori* » de la raison ou du sentiment. —

J. ECORCHEVILLE





THÉORIE MUSICALE

Les deux ouvrages nouveaux dont je veux parler aujourd'hui ont un caractère bien différent. L'un (1) est un tout petit volume, serré et précis, où l'auteur a tâché de résumer cette partie de la physique illustrée en dernier lieu par les travaux de Helmholtz et depuis délaissée des musiciens comme des physiciens. Ces recherches exigent en effet un ensemble de connaissances qui bien rarement se trouvent réunies. Le goût de la musique est cependant fort répandu chez ceux qu'à l'Ecole Normale nous appelions les « scientifiques » ; notre petit orchestre était dirigé par l'un deux, et ils étaient presque seuls à suivre les cours de chant choral du vénérable M. Chevé. Mais l'acoustique est une science austère, où il reste, à ce qu'il semble, peu à découvrir, et où les problèmes, portant sur des mouvements d'une grandeur finie, conduisent en général à des équations fort compliquées. On conçoit que d'autres sujets, plus féconds et plus maniables, telle que l'étude des radiations nouvelles, aient eu plus d'attrait pour nos physiciens. M. Bouasse a voulu du moins leur épargner une trop grossière ignorance de l'acoustique musicale, et son petit livre fort clair et bien disposé suppléera avec avantage le volumineux ouvrage d'Helmholtz, qui a, entre autres, le défaut de supposer connues un certain nombre de définitions parfaitement ignorées de la plupart de ses possibles lecteurs.

Je dois une réparation à M. Bouasse : j'avais lu, l'été dernier, un très bref article *Sur la Gamme*, qu'il a publié dans la *Revue*

(1) H. Bouasse. *Les bases physiques de la musique*. Collection Scientia, n° 28, Paris, Gauthier-Villars.

Générale des Sciences, et cette poignée de définitions, non expliquées, et séparées de toutes les conséquences qu'on en peut tirer, m'avaient paru d'une solidité contestable et d'un intérêt médiocre. Je change d'avis, aujourd'hui que je les vois à leur place dans le système dont elles font partie. Je comprends donc fort bien que, se plaçant uniquement au point de vue du physicien, M. Bouasse, pour simplifier le langage, appelle hauteur d'un son le nombre des vibrations par seconde, confondant ainsi deux notions que le musicien distingue. Et il m'est indifférent que dans la formule des cordes sonores, il introduise le poids de la corde par mètre (de longueur), ce qui a pour effet de faire disparaître le facteur r et le facteur π de la formule classique. Ce qui m'intéresse, c'est son système, qui est exactement celui d'Helmholtz.

On sait qu'Helmholtz explique toute la musique, qu'il s'agisse de sa constitution mélodique, c'est-à-dire des gammes, ou de son harmonie, c'est-à-dire des accords consonants et dissonants, par un phénomène qu'il n'a pas découvert, mais dont il a, après Rameau, montré toute la portée et tiré les dernières conséquences : c'est le phénomène des harmoniques. Rameau croyait qu'un son n'est musical qu'à condition de contenir des harmoniques ; Helmholtz a montré que la musique admet des sons simples (par exemple, ceux des grands tuyaux bouchés de l'orgue), mais à titre exceptionnel. La plupart des vibrations musicales sont de telles nature, que l'oreille les décompose spontanément en un certain nombre de systèmes de vibrations, dont les vitesses sont entre elles comme la suite naturelle des nombres entiers 1, 2, 3, 4, etc... Telle est la définition physique, ou, pour mieux dire, physiologique des harmoniques. Le mathématicien dira que tout mouvement vibratoire admis par la musique devra être périodique, c'est-à-dire qu'il pourra s'exprimer en fonction du temps t à l'aide d'une série de sinus ou de cosinus de la forme.

$$x = a_1 \sin(\omega t - \alpha_1) + a_2 \sin(2\omega t - \alpha_2) + a_3 \sin(3\omega t - \alpha_3) + \dots$$

Chacun des termes du second membre représente un des harmoniques, a est l'amplitude, α la phase initiale, et on pose $\omega = \frac{2\pi}{T}$ pose T étant la période du mouvement vibratoire, ou la

durée qui sépare deux maxima consécutifs. La variable x représente l'élongation.

Toute l'acoustique de Helmholtz a donc pour point de départ ce postulat que « sont seuls musicaux les sons produits par un mouvement vibratoire périodique ». Rien de moins assuré que ce postulat : car les sons produits par les jeux de cloches ou les xylophones chers à l'Extrême-Orient ne sont pas périodiques et sont cependant fort musicaux, de même que ceux de nos timbales. Remarquons aussi que le son d'un accord n'est que très rarement périodique, même lorsque ses éléments présentent cette forme. Soit un accord de sons périodiques. Le mouvement résultant sera, en vertu du principe de la composition des petits mouvements :

$$x = a_1 \sin(\omega\ t - \alpha_1) + a_2 \sin(2\,\omega\ t - \omega_2) +$$
$$+ b_1 \sin(\omega'\ t - \beta_1) + b_2 \sin(2\,\omega'\ t - \beta_2) +$$
$$+ c_1 \sin(\omega''\ t - \gamma_1) + c_2 \sin(2\,\omega''\ t - \gamma_2) +$$
$$+ \ldots$$

On voit que le mouvement ne pourra être périodique que si ω, ω', ω'', etc, sont entre eux comme des nombres entiers, c'est-à-dire si les sons constitutifs de l'accord font partie d'une même série harmonique. Ce cas n'est pas le plus fréquent, dans une musique comme la nôtre, où le tempérament règne à peu près sans partage. Il faut toujours en venir là en effet, et M. Bouasse n'échappe pas à cette contradiction commune à tous les acousticiens. On commence par établir un système sur les harmoniques, ou, ce qui revient au même, sur les mouvements périodiques ; tout s'explique fort bien dans ce système, et l'on en tire une gamme que l'on nomme non sans raison la gamme naturelle. Après quoi on démolit ce bel édifice, et l'on instaure à la place le tempérament et ses intervalles aux vibrations incommensurables entre elles ; mais on maintient, par on ne sait quel sortilège, les définitions de la consonance et de la dissonance déduites du précédent système. Et sans doute on répondra que le tempérament est une approximation, que l'oreille n'apprécie pas des différences de hauteur de cet ordre. Il n'en est rien : une tierce naturelle se distingue fort aisément d'une tierce tempérée, et d'ailleurs si l'on admet des approximations, les formules de l'acoustique perdent toute espèce de sens. Il y a là une antinomie insoluble, et qui tient à ce que l'acoustique est une science, et la musique un art. La première

tâche de donner des lois à certains phénomènes de la nature, ou pour mieux dire de les exprimer par des relations numériques, la seconde est d'institution humaine, et si elle part, elle aussi, de certains phénomènes naturels, c'est pour les grouper librement, en des combinaisons infiniment variables, où la fantaisie personnelle d'une part, et de l'autre la coutume, l'éducation et les influences du milieu sont à peu près maîtresses absolues.

Tel est le cas pour tous les arts, et l'on ne voit pas de quel droit la musique seule obéirait à la science, alors que la peinture ou la poésie gardent une entière liberté. J'ai essayé ailleurs (1) de montrer les origines, déjà lointaines, de ce dangereux privilège de la musique, le seul d'entre les arts que les mathématiciens aient honoré de leurs spéculations. Aux mathématiciens purs de l'école pythagoricienne ont succédé, depuis deux siècles, les physiciens. Mais leurs expériences, intéressantes par elles-mêmes, n'ont guère plus de rapport avec la musique que les anciennes théories des rapports superpartiels ou des nombres simples.

Il y a des vibrations périodiques et d'autres qui ne le sont pas. Il y a des sons qui se décomposent régulièrement en harmoniques et d'autres dont la structure est plus complexe. Le physicien étudie de préférence les vibrations de la première espèce, parce qu'elles sont toutes exprimées par des fonctions de la même forme. La musique de l'Occident emploie de préférence les sons correspondants, parce qu'ils donnent à l'oreille une impression plus nette que les autres. Là s'arrête l'analogie entre l'acoustique et la musique. Chacune, après ce commun point de départ, suit une route indépendante. Les harmoniques eux-mêmes n'ont joué aucun rôle dans le développement de notre musique, puisqu'il ne commence à en être question qu'au XVIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où notre harmonie était déjà en possession de ses accords principaux. Quant aux sons résultants et aux battements, ce sont des phénomènes en général imperceptibles, qui ne peuvent déterminer en rien la perception de consonance ou de dissonance.

On me dira : « Mais comment expliquez-vous le sentiment de consonance ? » Je ne l'explique pas plus que l'accord des couleurs. Et s'il faut chercher des raisons, il en fau-

(1) *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, ch. II.

dra plusieurs et non pas une seule : car le sentiment de consonance a beaucoup varié au cours des âges.

La quarte, consonance pour les Anciens, est aujourd'hui dissonante. Les tierces, les sixtes, les septièmes, les neuvièmes, sont entrées tour à tour dans la famille des consonances ; les quintes augmentées, les secondes mineures et les octaves diminuées sont aujourd'hui sur le point d'y être admises à leur tour (1). Et les musiciens javanais, siamois et cambodgiens nous font entendre des accords parfaitement consonants pour leurs oreilles et harmonieux pour les nôtres, qui sont construits avec des intervalles étrangers à toutes nos gammes.

Je ne suivrai donc pas M. Bouasse dans les déductions assez compliquées par où il essaye, à la suite d'Helmholtz, de justifier nos gammes majeure et mineure. Qui veut trop prouver ne prouve rien. Le tort de tous les acousticiens est de croire, en musique, à une vérité absolue, qui est naturellement celle de leur temps et de leur pays. Lorsque M. Bouasse nous dit, par exemple, qu' « on a été conduit à introduire avant l'*ut* un son qui n'en diffère que... de 16 ou 28 savarts », c'est exactement comme si, faisant la théorie de la grammaire française, il nous disait qu'on est convenu de marquer le pluriel par une *s* ajoutée à la fin des mots. Cet « on » mystérieux et commode ne représente pas autre chose, dans l'un et l'autre cas, que les générations successives, qui ont été conduites à mettre un *si* devant l'*ut*, ou un *s* à la fin des noms français, par de tout autres motifs que des raisonnements abstraits. La musique a une histoire, dont M. Bouasse ne se soucie guère ; et il ne suffit pas de parler, comme il fait, de « l'imperfection tonale absolument choquante » des modes du plain-chant pour se dispenser de leur chercher une explication. On croirait vraiment que la musique, avec la gamme majeure et la gamme mineure, a trouvé sa perfection dernière. Comment ne pas voir au contraire que toutes ses formes successives sont également légitimes, puisqu'elles existent ou ont existé ? La seule méthode qui convienne aux recherches musicales est la méthode historique. Etudions l'art dans son progrès, et comparons les divers systèmes de musique qui nous sont offerts par les différentes

(1) En effet ces accords commencent à être amenés sans préparation ni résolution, c'est-à-dire à être traités comme des consonances.

civilisations passées ou contemporaines. Alors seulement nous pourrons, non pas établir une théorie définitive d'un art mobile et variable entre tous, mais peut-être saisir quelque loi générale de son mouvement et de sa variation.

On voit que mon point de vue diffère fort de celui de l'auteur. Son ouvrage m'a cependant été fort agréable à lire, surtout en sa partie purement physique, et je le recommande à tous ceux qu'intéresse l'histoire des idées : ils y trouveront un exposé très lumineux de ce que l'on peut considérer comme le dernier effort du pythagorisme (1).

Le sentiment historique n'est certainement pas absent de l'ouvrage que M. Combarieu vient de faire paraître sur la musique (2) Mais que ne trouve-t-on pas dans ce livre où ont été entassés, avec quelque hâte, semble-t-il, les résultats de toutes les réflexions et de toutes les lectures de l'auteur ? Est-il bon ? est-il mauvais ? On ne sait dans quel sens se prononcer ; des aperçus judicieux et même personnels sont perdus en des chapitres qui semblent échappés tout entiers de vieux cahiers de notes, et d'exactes analyses voisinent avec des erreurs si grossières, qu'on ne les peut guère attribuer qu'à l'inadvertance. Il m'est fort agréable certes de voir M. Combarieu affirmer le rôle important de l'association des idées dans la perception des intervalles : car on ne saurait expliquer autrement le préjugé invincible qui nous fait entendre, selon le contexte, tantôt un *mi* naturel et tantôt un *fa* bémol, alors que la note donnée par nos instruments tempérés est rigoureusement la même dans les deux cas. Mais il semble que l'association des idées musicales obéisse, chez M. Combarieu, à des lois particulières, puisqu'il reconnaît (p. 228) « un accord de septième diminuée ayant pour fondamentale la dominante d'*ut* » dans ce groupe, *sol, si* naturel, *fa bémol*, qui est pour nous

(1) Je regrette seulement que M. Bouasse mesure ses intervalles en savarts. On s'arrange toujours pour que l'unité corresponde à l'un des phénomènes étudiés. Le savart ne correspond à rien, l'intervalle qu'il exprime étant absolument étranger à la musique. Il était bien facile de prendre comme base du système de logarithmes un nombre correspondant à un intervalle musical : à l'octave, ou au ton, ou au demi-ton, ou même, comme j'ai fait dans l'ouvrage cité plus haut, au comma $\frac{81}{80}$.

(2) JULES COMBARIEU. *La musique, ses lois, son évolution*. Bibliothèque de philosophie scientifique. Paris, Flammarion.

tous, et aussi pour Wagner qui l'a écrit, un accord de septième diminuée avec altération ascendante construit sur la dominante de *la bémol* (*mi bémol*). M. Combarieu est-il à ce point étranger à la plus élémentaire harmonie? J'aime mieux croire à un lapsus.

Le chapitre où il est traité de l'origine de nos deux modes actuels (majeur et mineur) renferme une critique très juste de ces théories absolues, dont M. Bouasse se montrait un adepte : la comparaison avec nos langues, où l'ancienne déclinaison latine s'est réduite à deux cas, puis à un seul, si elle n'explique pas, au sens strict du mot, le passage des modes nombreux du plain-chant aux deux modes de la musique moderne, du moins indique de quel côté il faudra chercher une explication : c'est l'histoire, évidemment, qui donnera le mot de l'énigme, et non les mathématiques. Mais il est regrettable que M. Combarieu, faisant allusion à la théorie de Hauptmann, traduise les mots *ein geläugneter Dur-akkord* par « un mensonge du majeur ». Il fallait dire : « une négation de l'accord majeur ». Un ancien élève de Spitta, qui se pare volontiers de cette qualité, ne devrait pas confondre *lügen* et *läugnen*.

Enfin le chapitre sur la *Musique et la magie* contient des rapprochements assez curieux, bien qu'il y eût une autre manière de traiter le sujet que par cet amas de citations hétéroclites. Il manque à l'ouvrage un chapitre sur la *Musique et la religion*, et je le regrette d'autant plus que M. Combarieu a rendu justice (pp. 190-198), aux beautés du plain-chant, tout en condamnant, en une note assez sournoise (p. 193), les « archéologues modernes » qui cherchent à retrouver la forme primitive des mélodies grégoriennes. Ces « archéologues modernes » sont les Bénédictins de Solesmes, dont les recherches sur les anciens manuscrits étaient si dangereuses pour la République qu'il a fallu l'exil à l'île de Wight de la docte congrégation pour calmer les craintes du gouvernement. Je n'arrive pas à comprendre en quoi ces moines archéologues ont tort de s'occuper d'archéologie.

Mais ne chicanons pas davantage un homme qui avoue lui-même, de bonne grâce, à la fin de son ouvrage, qu'il a « dû montrer parfois plus de curiosité que de savoir réel ou de clarté». Son livre est pareil à un tiroir en désordre, où l'on trouve pêle-mêle le vieux, le neuf, le défraîchi, le propre et aussi son contraire ; c'est un bric-à-brac de citations, d'opinions et d'obser-

vations, presque toutes de seconde main, une bouillabaisse épaisse et mal épicée, où flottent des débris de toutes sortes d'ouvrages sur la musique, les sciences et la philosophie ; et par dessus tout surnage cette définition, à laquelle l'auteur semble attacher un grand prix : que « la musique est l'art de penser avec des sons ». C'est là évidemment une simple métaphore. Prise à la letttre, l'expression n'offre aucun sens, car toute pensée suppose un concept. D'où certaines critiques que M. Combarieu croit réfuter en citant cette définition bien connue de l'éther : « un solide sans densité ni poids, mais doué d'une énorme rigidité ». Mais lorsque les physiciens parlent ainsi, ils veulent simplement dire que l'étude des vibrations lumineuses conduit à poser certaines équations ; et que ces équations traduisent un mouvement accompli dans un milieu impondérable et rigide à la fois. On est forcé d'admettre l'existence de ce milieu ; les deux propriétés qu'on lui accorde paraissent, il est vrai, incompatibles dans les corps qui tombent sous nos sens ; mais ces corps ne représentent évidemment qu'une infime partie de ce qui est. Autre chose est d'associer des qualités qui se présentent à nous isolées, et de définir à l'aide de deux termes que la logique déclare contradictoires.

Mais si M. Combarieu a voulu dire simplement que les démarches de l'esprit qui crée ou qui s'assimile une musique ressemblent à celles de l'esprit qui formule ou qui comprend une pensée, il a exprimé une idée fort juste. De même on peut dire que le sculpteur pense avec des formes et des volumes, le peintre avec des couleurs et des lignes, le poète avec des images et des assonances. Tout art est un langage, réglé en partie par des lois naturelles, en partie par des lois sociales, et enfin par l'imagination personnelle de celui qui le parle. Et ce langage doit avoir son sens ; en un temps comme le nôtre, où l'on confond si volontiers le métier et l'art, et où il n'est si jeune échappé du Conservatoire ou de l'école des Beaux-Arts qui n'entreprenne de noircir du papier ou de barbouiller de la toile sans rien connaître ni de l'homme ni de la nature, sans avoir rien lu, rien vu, rien senti, sans posséder même le plus souvent ni un cœur qui batte ni un esprit qui pense, il est bon de rappeler de toutes les manières ce principe essentiel : qu'une œuvre d'art ne vaut que par son rapport à la vie universelle. Et c'est pour-

quoi, réflexion faite, et malgré son fatras et ses taches, le livre de M. Combarieu me paraît être un bon livre, digne d'être offert en prix dans toutes nos écoles de musique.

LOUIS LALOY.





LE MOIS

MUSIQUE NOUVELLE

Les événements se précipitent, en cette fin de saison. Après de longs délais, l'*Ariane et Barbe-bleue,* de Paul Dukas, et la *Salomé* de Richard Strauss se sont trouvées réunies dans la même semaine ; et, peu de jours après, les Concerts Russes commençaient. A une remarquable disette de musique succède une abondance inattendue, étourdissante. Comment, après tant de révélations sensationnelles, garder encore son sang-froid et sa lucidité de jugement ? Je m'excuse donc à l'avance de ce que l'on pourra relever, dans mes appréciations, de hâtif, d'inexact et d'absurde (car il faut tout prévoir).

A tout seigneur tout honneur. Richard Strauss est un maître, et même un tyran. Peu lui importe sans doute que je n'aime pas sa musique : il veut se faire obéir, et non se faire aimer. On sait ce qu'il fit : ayant lu une subtile et assez factice fantaisie d'Oscar Wilde sur l'histoire de Salomé, il fut séduit par l'horreur et la violence du sujet ; et il le traita à sa manière, qui est grande, forte et rude. La miniature artistement composée a été arrachée de son petit cadre, projetée sur une scène immense ; les marionnettes sont devenues de vrais acteurs ; et des flots de musique ont noyé les nuances d'un texte tout en allusions et en ironies cachées.

Ce texte avait été écrit en français — en mauvais français — par Oscar Wilde, qui avait rêvé d'ajouter les artifices du jeu de Mme Sarah Bernhardt à ceux de son style. Ce beau projet ne réussit pas ; le petit drame, publié en 1893, à la librairie de l'art indépendant (1), ne fut représenté qu'en 1896 au théâtre de l'Œuvre. Des malheurs en partie immérités venaient de frapper l'illustre écrivain : le succès eut un caractère d'estime, et de réparation. C'est sur les paroles françaises que Richard Strauss a travaillé tout d'abord ; on a peine à le croire, tant la déclamation qu'elles lui ont inspirée est contraire au génie de notre langue. A Bruxelles, où *Salomé* était jouée en français, il était vraiment pénible d'entendre nos syllabes lancées ainsi avec la rudesse explosive des syllabes germaniques, et nos phrases transformées en chaînes de montagnes hérissées de pics et trouées de précipices. A Paris, nous avions la version allemande de M. Lachmann, et nos oreilles furent moins affligées. Mais l'allemand lui-même n'a pas ces sursauts brusques et ces terribles chutes : la déclamation de R. Strauss, au lieu d'imiter les intonations de la parole, les exagère et les accuse. Il y a là un procédé de grossissement, qui relève d'une certaine conception du théâtre, et où Wagner s'était déjà complu ; mais Strauss va plus loin que Wagner encore.

Tel est le chant, tel l'orchestre, telle la musique et telle la construction du drame. On retrouve partout la pensée de Wagner, mais exaspérée, poussée jusqu'à ses dernières limites. Comme Wagner, Richard Strauss affirme hautement la suprématie de la musique, qui parle une langue bien plus claire et plus éloquente que la poésie. Mais la musique de Wagner était d'accord avec les paroles qu'elle prolongeait en vaste écho ; la musique de Strauss, consciemment ou non, fait violence au texte, le transforme, en chasse toute la préciosité qui en était le seul charme, et met à la place une fougue de passion dont l'esthète Oscar Wilde ne s'était jamais avisé. C'est son droit, et d'ailleurs nous n'avons pas à discuter. La musique de Wagner était déjà une musique puissante, où tout était disposé pour capter notre attention, dominer nos cœurs, maîtriser, sans

(1) Cette édition est devenue très rare. L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale a disparu depuis le 20 décembre 1905 ; il ne reste, pour consoler les lecteurs déçus, qu'une fiche du catalogue.

résistance possible, nos pensées. La musique de Richard Strauss n'est pas seulement volontaire, mais despotique. Wagner désirait, au fond, notre bien : c'est une impérieuse bonté qui lui donnait ces accents de commandement ; les sentiments les plus nobles et les plus généreux régnaient en sa musique, qui s'évertuait à les faire aussi régner sur nous : de là une ampleur majestueuse, une large et sereine harmonie, une gravité profonde, que la musique de Richard Strauss a perdues. Cette musique n'est pas bonne : elle est plutôt méchante ; elle est surtout insensible. Elle joue avec nos nerfs, et s'amuse à nous tenir attentifs à un spectacle d'horreur que notre instinct nous porterait à fuir. Aussi n'est-elle point harmonieuse, ni belle ; la laideur y domine, exprimée d'ailleurs avec une force d'antipathie et un raffinement de discordance que rien n'égale. On rapporte (1) que Rameau, voulant rompre l'engagement qui le liait au chapitre de Clermont, entreprit de se rendre le plus insupportable qu'il put. Un jour, « il tira tous les jeux de l'orgue les plus désagréables et il y joignit toutes les dissonances possibles. En vain lui donna-t-on le signal ordinaire pour l'obliger à cesser de toucher... Il avait mis tant d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus tranchantes que les connaisseurs avouaient que Rameau seul était capable de jouer si désagréablement ». Je ne crois pas faire un médiocre éloge de Richard Strauss en le proclamant l'égal de Rameau sur ce point ; seul aussi il était capable de nous peindre les aigres criailleries des Juifs, les tortueuses terreurs d'Hérode, et même le tranchement du col du prophète au fond de la citerne. L'orchestre qui évoque ces atrocités n'est certes pas celui de Wagner : il est autrement dur, et les timbres, au lieu de s'y fondre en d'harmonieuses demi-teintes, s'y heurtent avec violence : il unit ce qui se repousse et non plus ce qui s'attire ; mais il unit encore au lieu d'isoler ; et une perpétuelle brume de cordes frottées enveloppe le tout, fait un fond trouble et indistinct : nous sommes aussi loin ici de Berlioz que de Debussy. Quant à la couleur orientale, il n'en peut être question. Même la fameuse danse des sept voiles n'a quelque caractère pittoresque qu'en le tumulte par où elle s'annonce ; le reste est gris, indifférent,

(1) Maret, *Eloge historique de M. Rameau*, Dijon, 1766.

et, par malheur, sentimental aussi, au moment où arrive une véritable valse viennoise que l'on ne savait pas invitée à la cour du tétrarque. Un grand mouvement, des sonorités frappantes, voilà toute la musique de cette œuvre. Nulle harmonie vraiment belle et plaisante : des dissonances voulues, calculées pour être le plus terribles qu'il se peut. Une indifférence mélodique absolue, qui fait alterner sans scrupule de banales inspirations, comme celle de la valse que je viens de citer, ou d'autres, plus solennelles et creuses, dans le rôle de Iokanaan avec des dessins d'orchestre qui, étant très courts, gardent, sans le répandre en facile emphase, un accent farouche et désolé le motif qui, je crois, signifie le baiser, par exemple, et, qui, entendu souvent au cours de la pièce, prend à la fin toute l'horreur sinistre de la nuit froide, hantée de fantômes, et où l'on sent l'odeur du meurtre. Il y a une grandeur, en tout cela, qu'on ne peut méconnaître, mais une grandeur triste et morne : une volonté puissante, mais égarée, qui ne sait à quoi se prendre, et se consume en débauches sans joie. Je sens de la névrose en cette musique ; aucune sympathie humaine, aucune générosité, aucune vue supérieure, ni même aucune idée claire : mais une soif de sensation que rien ne peut calmer et que tout exaspère davantage. La musique allemande a fait, depuis la piété de Bach, depuis l'héroïsme de Beethoven et depuis la philosophie humanitaire de Wagner, un bien grand progrès. Elle a rejeté toute religion, toute morale, toute trace d'idéalisme ; et elle est arrivée d'un seul coup à un délire et un vertige de jouissance douloureuse qui a en soi quelque chose d'admirable ; mais au delà je crains bien qu'il n'y ait qu'un abîme.

Je n'ai pas à revenir sur la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue* dont M. Henry de Busne parlait récemment ici-même, avec un enthousiasme sincère, informé, et précis. A la scène, et je ne puis dire à quel point je le regrette, l'œuvre ne gagne point. La faute en est au drame, et à l'interprétation.

« Le poème d'*Ariane et Barbe-Bleue*, dit à ce sujet mon confrère de la *Gazette des Beaux-Arts* (1), ne vaut pas *Pelléas et Mélisande* ; on n'y trouve ni cette fraîche abondance de mouvements d'âme et ces nuances délicates de sentiments,

(1) *Chronique des arts*, 20 mai 1907.

ni cette tragique impuissance de tous à s'expliquer et à se comprendre, ni cette tendre et grave pitié qui les enveloppe, aucun ne voulant le mal, et tous souffrant cruellement... Il s'agit ici simplement, d'une délivrance inutile. Barbe-Bleue a déjà épousé et fait disparaître cinq femmes ; la sixième, c'est Ariane, dont le nom a été choisi peut-être pour évoquer celle qui en d'autres temps sut déjouer les ruses du Labyrinthe : Ariane la Libératrice. Sourde aux avertissements des paysans qui lui crient le danger, elle entre dans le palais, et, dédaigneuse, laisse ouvrir par sa nourrice les six portes d'où ruissellent améthystes, saphirs, perles, émeraudes, rubis et diamants ; la septième clef est défendue ; c'est pourquoi elle s'en empare, et ouvre la septième porte : alors, des profondeurs obscures de la terre, s'élève le chant des cinq femmes enfermées... Condamnée pour sa désobéissance, Ariane parvient à l'oubliette où elles gisent, misérables ; elle les éveille, les ranime, et leur trouve un chemin vers la lumière ; toute la nature entre par la brèche ouverte, on entend le murmure de la mer, les clochettes d'un troupeau, et les cinq prisonnières, éblouies d'abord et tremblantes, suivent Ariane qui les guide. Elles ne parviennent pas à s'échapper pourtant, car le château est enchanté, et les ponts se relèvent d'eux-mêmes devant elles. Mais elles ont retrouvé la joie, et Ariane leur apprend leur beauté. Barbe-Bleue cependant a disparu pour combattre la révolte des bons paysans, qui le le croient meurtrier d'Ariane comme des autres. Il revient, porté par les mutins, vaincu, tous ses membres liés, blessé, presque mort. Et alors se produit le coup de théâtre qui donne à l'œuvre son sens : Ariane, dont l'âme fière ne tolère ni violence ni esclavage, renvoie les paysans soulevés pour la défendre, et, sans écouter l'effroi de ses compagnes, panse les blessures du tyran et coupe ses liens. Il relève la tête, il est libre ; mais Ariane ne l'est pas moins ; elle le quitte, ouvre la porte. Or toutes ses compagnes, celles qu'elle a voulu délivrer, refusent de la suivre, et restent auprès de l'homme à qui elles ne peuvent désobéir, pauvres âmes faibles, aimantes, brisées, nées pour la servitude.

« C'est bien un conte, comme on le voit, et point du tout un drame : ni les volontés n'y entrent en lutte, ni les sentiments ne s'y développent par une action réciproque. Une seule héroïne, Ariane ; cinq compagnes incertaines, qu'elle ne peut en-

traîner ; un tyran qui n'intervient que pour être réduit à l'impuissance. A vrai dire, Ariane est seule vivante ; encore nous intéresserait-elle plus si elle parlait un peu moins, et ne débitait pas à ses compagnes de réelles fadaises : Où caches-tu tes bras divins ?... Voilà deux rayons de bonheur que je délivre encore. — Oh ! mes pauvres bras nus... Ils vont trembler de froid... — Mais non, puisqu'ils sont adorables...»

Mon confrère est bien indulgent de borner là ses citations et de ne pas signaler encore bien d'autres traits aussi galants : « Oh ! tes grands yeux hésitent comme s'ils voyaient la mort, et pourtant c'est la vie. Et tes petits bras nus tremblent si tristement en attendant l'amour... Viens, les miens attendent aussi, mais ils ne tremblent pas...» ou bien : « Il y avait à l'instant au fond de ce miroir des épaules, un sourire qui l'emplissaient tout entier de suaves lueurs. Que sont-ils devenus ? — Ils attendent que ces fleurs veuillent bien s'incliner. — Tu es belle et les fleurs ne t'obéissent pas ? »

Ces molles gentillesses ne sont guère dignes d'un naïf et subtil poète comme M. Macterlinck. Sont-elles plus dignes de Mme Georgette Leblanc, auteur du *Choix de la vie* et de quelques autres livres écrits à peu près du même style ? Je ne sais, mais à coup sûr elle semble s'y complaire, et son interprétation accuse, au lieu de les voiler, ces surprenantes fautes de goût. Je savais déjà que cette artiste avait à lutter contre une voix rétive et discordante ; je ne pouvais prévoir qu'elle arriverait à cette inexactitude perpétuelle d'accent, à cette fausseté de ton soutenue et confiante, qui prend candidement à rebours chaque phrase et chaque mot. Je la savais aussi très sûre de son charme ; je ne pouvais deviner cet incessant et fade sourire, cette robe mal attachée, ce corps affiché, étalé, brandi devant nos yeux en des attitudes qui visent à la plastique et sont une perpétuelle insulte à la grâce, à la nature, surtout à la beauté.

Le rôle d'Ariane est, par malheur, de beaucoup le plus important ; à vrai dire, le seul de la pièce. Il n'y a qu'une ressource : c'est d'oublier l'action, de se distraire de la scène, et de s'absorber dans la musique. Elle en vaut la peine, car elle est, comme le montrait fort bien M. de Busne, un poème symphonique, développé suivant les lois éternelles du rappel des motifs et de la variation, et comme tel, susceptible d'être séparé du drame, isolé même du chant, sans rien perdre de sa

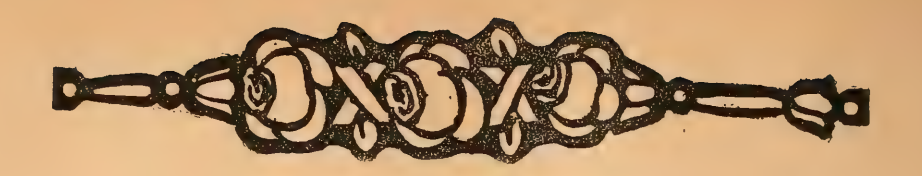
suite rigoureuse, de sa grandeur équilibrée et de sa puisance réfléchie. La raison et l'intelligence en sont les qualités qui dominent et frappent tout d'abord. Mais, avec ces qualités, la musique est loin d'être incompatible, en dépit d'un préjugé fort répandu qui fait de l'inconscience béate la vertu caractéristique du compositeur. Rien, mieux que l'œuvre de M. Dukas, ne peut réduire à néant ce préjugé : il y a une harmonie dans la logique des pensées ; il y a une générosité, une fierté et une noblesse dans tout esprit lucide et fort ; il y a une émotion dans toute idée profonde. Une musique intellectuelle n'est pas du tout nécessairement une musique artificielle et mécanique : ce n'est qu'aux plus bas degrés de l'intelligence, dans les esprits moyens et de culture primaire, que l'on peut rencontrer ce défaut. Une musique hautement intellectuelle est, par là-même, émouvante et belle.

Louis Laloy.

Je ne dirai rien de la *Catalane*, de M. Fernand le Borne, représentée à l'Opéra sur la fin du mois de mai, pas plus que je n'ai parlé, en son temps, de la *Faute de l'abbé Mouret*, de M. Alfred Bruneau. Certaines œuvres ne sont justiciables que du silence où d'elles-mêmes elles s'engloutissent. Je suis ennemi des cruautés inutiles.

L. L.





MUSIQUE RUSSE

Je n'ai pas revu le vieux gentilhomme rencontré au concert Austin. Sans doute le dégoût éprouvé ce jour là le tient encore, et l'éloigne pour longtemps de toute manifestation de l'art national. Mais j'ai rencontré, à ces cinq concerts historiques russes, plusieurs de ses amis, et, je crois bien, une de ses parentes : c'était une dame non dénuée d'importance, qui descendait le grand escalier à pas prudents ; tout en obéissant aux lois indiscutables de la pesanteur, elle agitait rageusement l'aigrette endiamantée dont se couronnaient ses cheveux gris, et répétait : « Je suis fâchée, très fâchée. Pourquoi n'ont-t-ils rien mis d'*Eugène Onéguine*, de Tchaïkovski ? » Je dois ajouter que l'élite intellectuelle de la France était représentée aussi, et le premier soir, je trouvai dans la deuxième loge de côté où la générosité de M. Astruc m'accordait une place unique, un intéressant jeune homme qui éblouissait de son savoir deux compagnes aux blancs corsages : « Je crois que ces Russes, concluait-il, les Tchaïkovski, les Loussoski, les Rimski, font la musique de l'avenir.» Quant aux galeries supérieures, elles étaient envahies d'une foule gesticulante et hurlante, insoumise au peigne, insoucieuse du savon et ignorante de la chemise, qui se montra fort étonnée, le premier soir, qu'on lui refusât le plaisir de faire répéter tous les morceaux et de vociférer jusqu'à trois heures du matin.

Le succès a été considérable d'ailleurs, mais uniforme et sans nuances ; on sentait un peu trop qu'il était dicté aux uns par le patriotisme, aux autres par la courtoisie, et à plusieurs par ce délire qui s'empare, aux seuls sons de la musique, de tout auditoire russe. Les programmes, très chargés, étaient en réalité très mêlés aussi ; et si l'on a voulu nous donner im-

partialement des exemples de tout ce qu'à produit la musique russe, depuis l'excellent jusqu'au pire, on a fort bien réussi. Trois générations étaient représentées là : la première, celle des origines, par une scène de l'opéra de Glinka *Rousslan et Ludmilla,* dont la musique a paru facile, claire, brillante, harmonieuse et non sans grâce ni délicatesse, mais peu caractérisée : on sait que Glinka, malgré tous ses efforts pour fonder un art national, est resté toute sa vie italien de goût et de style. Mieux vaut certainement l'influence italienne que l'influence allemande, ainsi que la suite de l'histoire de la musique russe devait le montrer.

A côté de Glinka, on a jugé inutile de nous donner le moindre exemple du fantasque Sérof, ni de Dargomyjski, ce curieux réaliste dont la dernière œuvre, le *Convive de Pierre* (1866-69), offre le premier exemple d'une déclamation respectueuse de toutes les nuances de la parole, et eut une influence décisive sur le développement de Moussorgski. Et on passa sans transition au fameux groupe des « cinq », les nationalistes de la musique russe : Balakirev, Borodine, César Cui, Moussorgski et Rimski-Korsakov. Mais, par une impartialité louable, on fit une place importante, à côté d'eux, au musicien le plus allemand que la Russie ait produit jusqu'à nos jours : à Tchaïkovski, trop digne émule de Brahms. Enfin on nous montra quelques productions des musiciens les plus récents : Tanéiev, Glazounov, Liadov, Liapounov, Rakhmaninov, Scriabine. Et j'ai le regret de dire que ce fut là de beaucoup la partie la plus faible du programme. La musique russe, dans l'état où elle se présente aujourd'hui, et en exceptant l'activité toujours originale de M. Rimski-Korsakov, témoigne de la plus pénible, de la plus décevante incertitude. Tout en elle est trouble, mêlé, incohérent, sans caractère. Des influences allemandes dominent, et donnent à toutes les œuvres une fade grandiloquence, une harmonie lourde, une orchestration épaisse et pâteuse. Aucune couleur nationale, aucun sentiment personnel ; une musique correcte certainement, et qui souvent révèle d'heureux dons naturels, mais qui pourrait sortir de n'importe quel Conservatoire d'Allemagne ou d'Autriche. L'ambition la plus chère au cœur de tous ces jeunes musiciens, est, semble-t-il, de se montrer le moins russes possible. Ils veulent dépouiller tout caractère de race, ils aspirent à la « musique universelle »,

à la « musique pure », à la « musique philosophique », et autres chimères dont les théoriciens allemands, à commencer par Wagner, — l'un de hommes qui ont le plus abondamment divagué sur la musique depuis l'origine des temps, — ont empoisonné l'air qu'il nous faut respirer. Il y a là une erreur, comparable à celle de l'internationalisme, et qui leur fait oublier qu'on ne peut être humain qu'en commençant par être personnel, de même qu'on ne peut aimer l'humanité qu'après s'être exercé à aimer ceux que le cœur a choisi. Cette erreur vient d'une théorie, et de tout temps la théorie a été le plus dangereux poison des cerveaux russes. L'instinct doit être leur maître suprême, cet instinct si pur et si riche qui nous donne, à tout contact avec une âme russe, une si fraîche impression de jeunesse, de liberté, de fantaisie, de sincérité, de bonté naturelle et délicate...

Oui, nous avons cette faiblesse, en France, de demander aux musiciens russes d'être Russes. Nous l'avons avec d'autant plus de décision que nous connaissons mieux leur pays, que nous aimons mieux leur littérature, que nous avons mieux goûté le charme de leur entretien et de leur société. Je dois à des Russes, à Pouchkine, à Gogol, à Tourguéniev, à Tolstoï, à Gorki, et à d'autres que je connais par leur personne et non plus par leurs ouvrages, les moments les meilleurs peut-être, ceux où j'ai le mieux senti la poésie de la nature humaine, la puissance des sentiments, le charme de la vie. Que l'on m'excuse donc si m'adressant aux musiciens je les adjure de me rendre, par la vertu de leur art, des impressions inoubliables, uniques, qu'il est au pouvoir des seuls Slaves de nous donner. Que deviendrons-nous, si chaque nation refuse à l'envi d'accomplir sa mission, de développer son caractère, de remplir son génie ? C'est surtout aux mieux doués que je veux parler et particulièrement à M. Glazounov, gloire de la jeune école, qui a pris à tâche de démentir les espoirs que nous faisaient concevoir ses premières œuvres : ni son petit poème symphonique, *Le Printemps*, ni sa suite *Au moyen âge*, qu'on vient de nous faire entendre, ne sont dignes de *Stenka Razine* ; on y remarque encore une jolie écriture d'orchestre, et une inspiration mélodique d'une rare abondance ; mais la vigueur, l'accent, le caractère, ont disparu. Et aujourd'hui l'on affirme que M. Glazounov entend se vouer à ce qu'il nomme la musique pure.

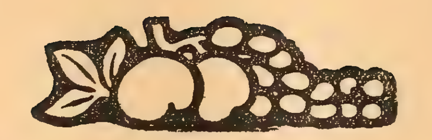
Qu'il me permette de déplorer le crime qu'il commet ainsi contre lui-même.

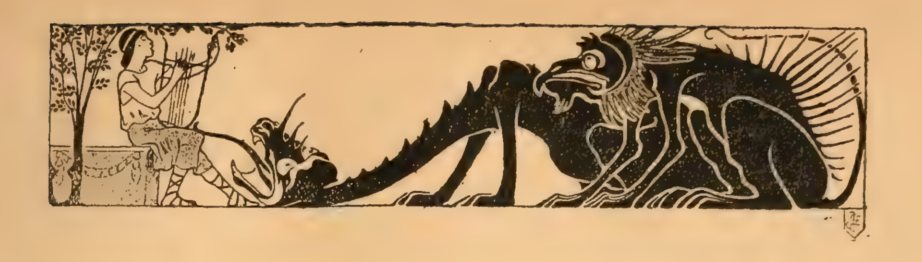
Les exemples ne manquent pas cependant, puisque M. Rimski-Korsakov est plus jeune que jamais d'ardeur, de foi, d'invention, et chaque année nous donne des œuvres nouvelles où resplendissent les couleurs les plus vives et les plus poétiques. A côté de lui, Balakirev, malgré la retraite où il s'enferme, n'est pas oublié, non plus que Borodine, trop occupé durant sa vie et trop tôt enlevé par la mort. Et Moussorgski, le plus grand de tous comme aussi le plus inégal, a laissé des pages immortelles. Tout l'intérêt des concerts, en réalité, se limite aux œuvres de Rimski-Korsakov et de Moussorgski. Mais il fut grand. Du premier nous avons eu plusieurs fragments d'opéras que nous ne connaissions pas, entre autres une suite tirée du *Tsar Saltan* (1899) un acte de *Mlada* (1890), et deux airs de *Snegourotchka* (1881). Agréable musique s'il en fut, nourrie de thèmes russes, animée de rythmes orientaux, d'une fraîcheur et d'une clarté d'orchestre qui est une perpétuelle fête pour l'oreille. Musique de fête en effet, musique de joie candide et légère, bien faite pour illustrer des contes de fée. En un temps comme le nôtre, où l'art lutte si péniblement contre les symboles et les idées morales qui l'envahissent de toutes parts, quel soulagement et quelle consolation que d'entendre une musique qui n'a d'autre souci que de plaire, de charmer, d'enchanter, et nous transporte en un monde de pure fantaisie !

Quant à Moussorgski, ce fut une vraie révélation. Nous connaissions déjà le musicien délicat et profond des romances, surtout du recueil *Sans soleil*, et le peintre subtil et attendri de la *Chambre d'Enfants*. Nous ne le croyions pas capable d'une inspiration aussi naturelle, aussi soutenue, d'une grandeur aussi simple, d'un style aussi pur. L'émotion coule à plein bords en ce *Boris Godounov* qui vient de nous apparaître, puissante, souveraine, calme, irrésistible. Et nous ne le savions pas, car la partition ne se livre pas toute entière à la lecture : tout est si bien conçu pour la voix, et si étroitement uni aux paroles, qu'il faut le secours du chant. M. Chaliapine ici s'est surpassé lui-même, s'il est possible ; tant il a senti, et fait sentir, l'accent ému, grave, religieux, de ce sombre monologue de Boris Godounov, et du récit miraculeux du moine Pimene. Toute l'âme de la sainte Russie était alors en lui : cette âme de bonté, de prière,

de large pitié, d'indulgence douce, de résignation, d'espoir, de tendresse intarissable. C'est là certainement qu'est le salut de la Russie. C'est à ces sources pures que Moussorgski a ouvertes un jour, et qu'il n'a pu retrouver par la suite, que la musique russe devra puiser encore. Et alors tous se prosterneront devant elle, et l'adoreront comme un fleuve sacré. Mais il faudrait pour cela que le pays, moins divisé, moins énervé par des luttes stériles, reprît conscience de lui-même, de sa vraie nature, de sa vraie force. Il faudrait aussi que les meilleurs d'entre les jeunes gens ne se fissent plus les artificiers de la révolution. Ne les blâmons pas cependant. Attendons.

Louis Laloy.





Le Mouvement musicographique

C'est avec une vive satisfaction que nous assistons au développement en France des études musicographiques, et de l'intérêt que le public, de jour en jour mieux averti, témoigne à la musique ancienne. Le mouvement musicographique s'accentue, en effet dans notre pays, aussi bien du fait des travaux historiques mis au jour, que de celui des exécutions d'œuvres du passé. Certains milieux où, par une omission regrettable, les sciences de la musique ne trouvaient point la place auxquelles elles ont droit, s'empressent de s'ouvrir à celles-ci. Le collège de France et la Sorbonne possèdent maintenant des chaires d'histoire de la musique et le moment n'est pas loin où les universités de province, créeront elles aussi, un haut enseignement musical. Elles deviendront de la sorte des centres d'études musicographiques locales, et susciteront des recherches dans nos villes de province dont les archives contiennent tant de matériaux encore inutilisés pour l'histoire de la musique en France.

Cette histoire de la musique française à laquelle la section parisienne de la Société internationale de musique consacre tout particulièrement ses efforts vient de s'enrichir d'un véritable monument dû à l'érudition de M. Henri Quittard. Son dernier ouvrage sur Henry Du Mont (1) offre le parfait modèle de ces monographies de musiciens dont nous voudrions voir le nombre s'accroître. Le temps n'est plus, en effet, aux vastes travaux d'ensemble, généralement plus riches en idées pré-

(1) Henri Quittard : *Un musicien en France au* XVII[e] *siècle.* Henry Du Mont (1610-1684). Paris, *Mercure de France*, 1906. in-4°, 215 pp. et 57 pp. de musique.

conçues qu'en faits objectifs, auxquels l'ancienne musicographie nous avait accoutumés. De nouvelles méthodes sont venues qui entraînent la musicologie dans la voie où s'engage depuis peu l'histoire générale. On a compris enfin, la nécessité de patientes études de détail dont le cadre restreint permette à leurs auteurs de se livrer à un défrichement plus profond, et dont les sujets bien délimités et nettement situés s'opposent aux hypothèses aventureuses et aux généralisations prématurées. On a compris surtout qu'il importait essentiellement- de sérier les questions, et de forger des instruments de travail avant de forger des œuvres. Aussi, l'activité des érudits se porte-t-elle de préférence sur les besognes que nous appellerons des besognes préparatoires, telles que dépouillements d'archives, confections d'inventaires et de répertoires, publication de documents, etc. A ce titre M. Michel Brenet vient de donner, dans le dernier bulletin trimestriel de la Société internationale, un précieux exemple, en publiant, d'après des manuscrits de la Bibliothèque nationale, l'ensemble des privilèges relatifs aux compositions musicales de toute nature qui virent le jour à Paris de 1653 à 1790. Il y a là une copieuse moisson de renseignements, et nul ne pourra désormais s'occuper de la musique en France durant la période ci-dessus, sans consulter le travail de notre savant collégue.

J'en dirai autant, pour le XVII[e] siècle, du livre de M. Quittard, car ce livre constitue à lui seul une véritable synthése des connaissances acquises sur la musique religieuse pendant les règnes de Louis XIII et de Louis XIV. C'est si l'on veut, une « somme » qui nous informe d'une multitude de faits et d'idées, et dont l'index alphabétique, que son auteur prépare en ce moment, doublera la valeur en transformant son ouvrage en un excellent instrument de travail.

Situer les œuvres dans leur milieu, les entourer des conditions qui ont accompagné et souvent provoqué leur apparition, tel nous semble bien devoir être le rôle du musicographe, et telle a été aussi la méthode suivie par l'historien de Du Mont. On pourrait même dire que, pour M. Quittard, Henry Du Mont tient lieu, en quelque sorte, de personnage central, d'axe autour duquel il accumule tout ce qui éclaire et explique son œuvre. Avec une érudition sûre, mise au service d'un esprit critique sans cesse en éveil, M. Quittard expose,

commente, discute minutieusement les circonstances de la vie de son héros, les influences qu'il a subies ou qu'il a propagées, les problèmes d'évolution musicale dont sa présence en France hâte et favorise la solution. Rien n'est laissé dans l'ombre ; M. Quittard n'accepte aucun fait, aucune doctrine sans en avoir scrupuleusement pesé les probabilités. Sa parfaite connaissance de l'époque qu'il passe au crible d'une critique inflexible le soutient d'un bout à l'autre, de son gros volume et donne à ses déductions une incomparable et séduisante force de conviction. Histoire et esthétique se déroulent ainsi, appuyées l'une sur l'autre et tour à tour, sous la plume de l'auteur, se posent d'intéressantes questions : genèse dans notre pays du système de l'homophonie et de la basse continue, évolution de la musique religieuse et participation que les instruments prennent à l'exécution de celle-ci, sentiment dramatique dans le motet, etc. Tels chapitres, comme ceux qui traitent de la Chapelle du Roi, de l'évolution du style au XVII[e] siècle, des *Cantica Sacra*, des Messes en plain-chant, apportent une remarquable contribution à l'histoire de la musique française.

A côté de cette puissante exploration d'une zône si importante de l'horizon musical, d'autres travaux poussent de fructueuses investigations vers les époques reculées du moyen âge. Avec le magistral ouvrage de M. A. Gastoué, *Les Origines du Chant romain, l'antiphonaire grégorien*, des aperçus vraiment neufs nous sont ouverts sur la question si obscure des origines de la cantilène liturgique, pendant que M. Aubry avec ses curieuses *Estampies et danses royales*, révèle les plus anciens textes de musique instrumentale du moyen âge. Si des livres semblables font le plus grand honneur à la musicologie française, de nombreux artistes s'efforcent de rescusciter la musique ancienne, et de très actives Sociétés développent de plus en plus l'institution du « Concert historique ».

C'est d'abord la *Schola cantorum* qui, grâce à son personnel, peut entreprendre la réalisation d'œuvres importantes. Au cours de ses concerts mensuels, l'établissement de la rue St-Jacques, s'inspirant toujours d'une directive pédagogique, présente dans ses programmes, soit le raccourci historique d'un genre, comme par exemple *La Symphonie pittoresque et la Musique de scène en Allemagne*, ou la *Cantate funèbre*, soit des

sélections d'ouvrages lyriques que délaisse l'indifférence de nos théâtres subventionnés, tels qu'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, dont la dernière reprise remonte à l'an de grâce 1824 et le *Dardanus* de Rameau, soit enfin l'exécution intégrale de vastes compositions comme la *Messe en si mineur* de Bach.

C'est encore dans l'œuvre inépuisable du vieux Cantor de Leipzig que puise la *Société Bach*, tandis que la *Société des instruments anciens* et la *Société des Concerts anciens* s'occupent plus spécialement de restituer la sonorité même de la musique des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et que notre collègue Henry Expert, en apôtre infatigable, vulgarise l'admirable production des polyphonistes vocaux de la Renaissance.

Voilà pour les œuvres symphoniques ou lyriques, pour les grands concerts de voix ou d'instruments. Mais la musique de chambre plus modeste et tout aussi intéressante trouve, auprès d'autres interprètes, de bons et fervents serviteurs.

Je signalai entre ceux-ci, M. Bouvet qui, à la *Fondation Bach*, exécute les programmes les plus ingénieusement composés. Nul n'ignore, en effet, l'importance de la confection d'un programme surtout en matière de musique ancienne. Si l'on veut que le public retire quelque profit de ces restitutions, il importe que les œuvres lui soient présentées d'une facon historique avec quelques préoccupations de chronologie. Le but que poursuit notre collègue à la *Fondation Bach* s'affirme bien nettement un but d'enseignement. Nul étalage de virtuosité, nulle recherche de succès faciles, d'applaudissements adressés aux exécutants, au détriment des œuvres elles-mêmes, mais de bonnes et sincères réalisations formant des synthèses d'une époque musicale ou développant la série des compositions de dynasties d'artistes, tels que les Bach ou les Couperin. C'est là, croyons-nous, une excellente méthode de présentation, dont M. Bouvet souligne encore le caractère pédagogique en accompagnant l'exécution de chaque pièce d'une courte et substantielle notice biographique sur son auteur. Ainsi, l'attention de l'auditeur se trouve bien orientée dans un sens vraiment artistique ; elle se trouve attirée vers le musicien et non vers ses interprétes, vers la musique proprement dite, et non vers l'exécution. Il serait seulement à souhaiter que les expli-

tions données par M. Bouvet fûssent rédigées plutôt en vue de l'esthétique des ouvrages joués qu'en vue de la biographie de leurs auteurs. Je crois que bien des détails d'érudition qui sont surtout du ressort de communications présentées à une Société savante n'offrent guère d'utilité à l'égard du grand public, et qu'il vaudrait mieux s'étendre sur le caractère des œuvres, sur les influences qu'elles décèlent ou qu'elles propagent, sur leur construction et leurs tendances, que de trop insister sur des dates et sur de menus faits anecdotiques.

Les séances consacrées aux fils de Bach, aux Couperin et à l'Ecole anglaise des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles furent particulièrement instructives.

Pour la longue lignée des Bach, il est intéressant, je dirais même émouvant, de constater avec quelle piété les descendants de l'immortel musicien ont essayé de conserver la tradition que leur légua Jean Sébastien. Parmi ces satellites d'un éblouissant soleil, Charles-Philippe Emmanuel s'est révélé à nous un véritable musicien de race dans les fragments de son Oratorio *Les Israëlites au Désert*. Disons, à ce propos, qu'on s'est peut-être un peu trop pressé d'attribuer à Charles-Philippe Emmanuel Bach le mérite de l'invention de la forme sonate construite sur 2 thèmes, forme dont on trouve des esquisses déjà suffisamment caractérisées chez Scarlatti, Domenico Alberti, Lœillet et chez quelques auteurs français, tels que les violonistes Guillemain et Papavoine. De même que son frère, Wilhelm Friedemann Bach affirme la pénétration, dans la musique de chambre à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, du style dramatique italien ; une sonate en mi ♭ de ce musicien présente de réelles qualités de structure et de sonorité.

Avec les Couperin, M. Bouvet nous promenait dans une autre constellation musicale mais bien française celle-là. Et ce fut une douce et délicate vision de cette musique à la fois si sobre, si pénétrante et d'une si enveloppante intimité. Il semble que chez les Couperin, à partir de Louis, l'auteur des fameuses *Pièces de clavecin* qui constituent un des plus curieux monuments de notre ancienne littérature musicale, le sens harmonique se transmette de frère à frère et d'oncle à neveu comme un précieux et incomparable héritage. Dans les *Préludes* de Louis, qui rappellent un peu la disposition des

Toccata de Gabrieli, des successions de grands accords arpégés modulent avec hardiesse ; dans ses airs de danse, le même Louis veille à ce que le sentiment mélodique ne soit point écrasé par sa solide polyphonie, dont l'aisance et la vigueur évoquent parfois le style du grand Bach ; on sent, dans toutes ces pièces, se dessiner le dualisme du majeur et du mineur qui, peu à peu, se substitue aux anciennes modalités. Et les raffinements harmoniques se retrouvent encore plus audacieux, plus subtils chez les deux François.

Quant à la musique anglaise, elle fut pour beaucoup une révélation. Quoi de plus fécond, de plus varié, que le talent de cet Henry Purcell qui cultiva à peu près tous les genres, musique religieuse, musique dramatique, musique de chambre. Sans doute, dans sa musique d'église, Purcell s'apparente avec les auteurs français contemporains, mais avec quelle fermeté il se pose en adversaire de Lulli sur le terrain dramatique ! Les extraits de « *Tyrannick Love*, » et de « *The Libertine*, » le montrent beaucoup plus rapproché de Campra et des maitres italiens de l'opéra, que du surintendant de la musique de Louis XIV. Par son insistance mélodique, par ses airs bien caractérisés, organisés et souples, il fait souvent songer à l'auteur de l'*Europe galante* ; il n'a rien de la raideur compassée, de la discrétion protocolaire de Lulli. De plus, son œuvre est traversée d'infiltrations populaires qui lui confèrent un je ne sais quoi de libre, de frais, de rustique.

Une observation analogue se présente à l'égard de cet Arne qui, avec Hændel, exerca une indéniable action sur Gluck lors du séjour de celui-ci à Londres, en 1746. C'est avec raison que Burney nous vante le naturel et la simplicité du musicien d'*Artaxercès*. De larges souffles pleins de l'émotion du terroir passent dans sa mélodie.

Enfin, le groupe si remarquable des *Virginalistes*, représentés par Gibbons, Byrd, Farnaby, Peerson, Bull, nous montrait ces divers artistes en possession d'un style bien anglais dépourvu d'attaches continentales, tandis que chez le violoniste Richard Jones l'influence de l'école vénitienne du violon et notamment de Vivaldi ne parait pas douteuse.

Au reste, l'influence italienne a profondément pénétré nombre d'écoles de violon. A qui ne s'en déclarerait pas convaincu, les trois récitals que M. Joseph Debroux a consacrés,

cette année, aux violonistes français du XVIIIe siècle, apporteront une réponse suffisamment péremptoire. Dès le début du XVIIIe siècle, Jean Baptiste Senallié, Jean-Baptiste Anet et Joseph Marchand n'échappent point à l'action de la musique d'outre-monts, et cette action persiste dans les œuvres de Jacques Aubert et dans les premières compositions de Leclair. Si celui-ci s'en libère peu à peu, et acquiert un style très personnel que manifestent ses derniers livres de sonates et ses beaux concertos l'italianisme reparait avec Pagin qui se souvient des leçons de son maitre Tartini ; il reparaît encore dans les sonates et dans la *Chasse* de Le Blanc, et on en trouve des traces chez Dauvergne.

Les programmes de M. Debroux sont fort judicieusement établis, de façon à respecter la chronologie tout en soutenant l'attention de l'auditeur. Une seule exception a été faite à cette règle lors du dernier concert, où l'éminent violoniste a joué, après le brillant 6e *Concerto en* la *majeur* de Leclair, une œuvre beaucoup plus ancienne, puisqu'elle fut exécutée à Paris en 1682 ; je veux parler de la suite que Jean-Paul Westhoff fit entendre à Louis XIV au mois de décembre de cette année, & qui obtint, dans le *Mercure galant*, les honneurs de la gravure. Violoniste de l'électeur de Saxe, Westhoff initiait ainsi la Cour de Versailles à la technique allemande si différente alors de la technique des artistes français. Il montrait quelle était la conception de ses compatriotes à l'égard du violon, conception beaucoup plus harmonique que mélodique et dont l'intéressant *Prélude,* tout en accords, de cette suite témoigne nettement.

De pareilles auditions, en raison même de la nature de la musique qui y est exécutée, semblent provoquer, de la part du public, plus d'admiration envers la virtuosité et le brio de la technique que d'intérêt envers le mérite respectif des compositeurs de sonates. Loin de nous de médire de la virtuosité qu'on a peut-être trop malmenée depuis quelque temps, et qui, comme toute manifestation artistique, mérite qu'on lui fasse place dans l'histoire de la musique. Nous ne saurions oublier en effet, qu'elle a servi de véhicule à la musique proprement dite, en assouplissant la technique instrumentale, et en permettant ainsi des libertés et des audaces d'écriture qui, sans son secours, fûssent demeurées irréalisables. Nous regrettons seulement que, dans des concerts réservés à l'histoire de la

sonate de violon, un commentaire imprimé ou oral ne vienne pas mettre les auditeurs en garde contre une appréciation par trop simpliste et par trop unilatérale.

Les remarquables programmes exécutés par M. Joachim Nin, au cours de son *Etude des formes musicales au piano*, étude qui doit se dérouler en un cycle de 12 auditions, réalisent, avec une vigueur vraiment scientifique, les intentions pédagogiques de notre collègue. Non seulement, ces programmes nous initient à des œuvres peu connues ou inconnues en France jusqu'à ce jour, mais encore, ils présentent avec un plan chronologique solidement établi, une étude d'ensemble des formes musicales de la littérature du clavier à travers les diverses écoles de l'Europe.

Ils nous montrent comment la sonate de piano est issue peu à peu de pièces et d'airs de danse originairement groupés en *Suites* ; ils font ressortir l'apport de chaque nation à cette évolution, et en particulier, celui de la France et de l'Italie. Déjà, l'art de la Fugue avait reçu de Frescobaldi la plus suggestive des contributions, et il ne nous déplaît pas de constater à quel point Italiens et Français se révélèrent inventifs dans les modifications qu'ils déterminérent au sein des airs de danse. Si les musiciens français apparaissent préoccupés de resserrer fortement ces airs de danse au moyen d'un lien tonal, les Allemands encore plus synthétiques, avec Hændel et Bach, font de la *Suite*, un tout rationnel et logique.

Après une séance consacrée à l'examen du *Concerto* au XVIII[e] siècle, M. Nin a montré la déformation progressive du *Rondeau* dans les œuvres de Daquin et de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, et la consolidation de la forme *Sonate* par les soins de ce dernier musicien. Signalons la belle sonate en mi ♭ de Johann-Heinrich Rolle, sonate dont le majestueux adagio semble annoncer le génie beethovénien.

D'intéressants commentaires techniques précisent de la façon la plus claire le caractère de chaque pièce et une bibliographie très complète clôt chaque programme en fournissant d'utiles renseignements sur les éditions des œuvres exécutées. Enfin, M. Nin concentre tous ses efforts sur l'interprétation qu'il travaille à rendre aussi objective que possible, attirant de la sorte, l'attention des musiciens sur une question qui ne reçoit le plus souvent que des solutions empiriques.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



Université nouvelle de Bruxelles

La conférence de M. Louis Laloy sur la musique de l'Extrême-Orient (7 mai 1907) est appréciée en ces termes par notre excellent confrère le *Guide Musical*, (12 mai 1907) :

La conférence de cette semaine, à l'Université nouvelle, était donnée par notre confrère M. Louis Laloy, directeur du *Mercure musical* ; elle était consacrée aux musiques d'Extrême-Orient, sujet intéressant s'il en fut, dans lequel M. Laloy s'est acquis une compétence toute particulière.

Le conférencier a obtenu le plus vif succès. Sur un ton de conversation familière, d'une simplicité charmante non seulement dans la diction, mais encore par l'absence de ces termes spéciaux qui en imposent aux non-initiés d'autant plus qu'ils les comprennent moins, M. Laloy a su donner à son auditoire une idée d'ensemble très exacte de son difficile sujet.

Prenant pour base l'art musical de la Chine, éducatrice de tout l'Extrême-Orient, pays « où toute chose offre un caractère d'antiquité extrême », « qui répète les choses depuis si longtemps qu'il semble les avoir oubliées », il a évoqué, avec les empereurs Fou-Hi et Houang-Ti, l'ancienneté prodigieuse de la théorie musicale des Célestes qui découvrent, dix-neuf siècles avant Pythagore, les lois acoustiques fondamentales des successions sonores, basées sur l'enchaînement élémentaire des quintes ; il a décrit les attributs principaux, mélodiques, rythmiques, instrumentaux, de cet art si éloigné du nôtre, à la fois par sa modalité pentaphone, par son homophonie et par

son caractère essentiellement impersonnel, au lieu d'être personnel comme le nôtre. — Encore, certains de ces caractères ne se retrouvent-ils pas dans nos pays ? L'art gréco-romain, le chant liturgique, sont également homophones et impersonnels d'expression ; cette dernière qualité distingue encore notre chanson populaire contemporaine. Peut-être aussi ne sommes-nous pas tout à fait de l'avis du savant conférencier lorsqu'il allègue que l'absence du demi-ton dans le mode pentaphone exclut la possibilité d'une tonique ; nous croyons que toute mélodie consciemment inventée suppose le centre d'attraction de la tonique et que chacun des degrés de l'échelle pentaphone est susceptible, comme ceux de l'heptaphone grec, de faire fonction de tonique, reconnaissable à l'attraction et à l'ascendant que tel degré exerce ; du moins nous a-t-il semblé sentir une tonique, soit intérieure, soit extérieure, dans chacune des charmantes mélodies chinoises exécutées par le conférencier ; — il y en avait une notamment paraissant se terminer sur une tierce inférieure, comme dans les modes grecs dits « relâchés »...

A cet art *homophone* primitif, M. Laloy a opposé l'art nettement *polyphone* des Extrême-Orientaux du Sud, Siamois, Cambodgiens, Javanais, qui tiennent en parfait mépris la musique à une seule partie. Prenant pour type la musique javanaise, il en a également décrit les caractères, la technique, l'instrumentation,, l'« harmonie » et a exécuté à l'appui, avec Mme Laloy-Babaïan, une de ces compositions étranges. Ç'a été une véritable surprise pour tous les auditeurs : le clavier attaqué d'une façon très particulière, évoquait d'une manière saisissante les sonorités, si riches en harmoniques, des instruments à percussion qui composent le *gamelan* (orchestre) javanais ; des harmonies invraisemblables et d'idéale sonorité se groupent autour de l' « idée-mère », — car la symphonie javanaise est basée sur le principe universel de la *variation* ; et tout s'éteint peu à peu comme s'évanouit une apparition.

La conférence de M. Laloy était émaillée d'aperçus esthétiques des plus ingénieux. Cette apparente contradiction entre la rigidité sévère, la belle logique de la théorie musicale chinoise et les peintures méprisantes que font tous les voyageurs de la musique théâtrale chinoise, « charivari assourdissant et informe », il la dissipa en observant, les cas de Wagner et de

Berlioz cités à l'appui, qu'une sonorité instrumentale *incomprise* parait *nécessairement bruyante*. — L'étude des modalités et des systèmes musicaux d'Extrême-Orient lui paraît profitable aux artistes à une époque où notre art occidental, grâce à l'ancienneté relative de ces matériaux expressifs « dont l'usure est rapide », traverse une véritable crise, et se livre à une recherche éperdue d'expressions musicales nouvelles.

Cette dernière thèse fut gracieusement illustrée par Mme Laloy-Babaïan en une exécution très réussie des *Pagodes* de Debussy, véritable transfiguration des procédés harmoniques précédemment appréciés dans la symphonie javanaise ; on ne pouvait certes choisir meilleur exemple qu'une page de l'auteur de *Pelléas*, le novateur hardi qui renouvelle le langage musical par une utilisation si radicalement neuve de tous ses éléments.

ERNEST CLOSSON.





CORRESPONDANCE

En réponse à l'article intitulé *Les Ecoliers*, où je relevais certaines prétentions, un peu insolentes peut-être, de la jeune école et de la jeune critique, j'ai reçu une longue lettre que je n'ai pu à mon regret insérer dans notre précédente livraison (1).

Mon cher Laloy,

Dans votre article intitulé « Les Ecoliers » vous transpercez d'une plume acérée une brochette de jeunes compositeurs et vous les faites rôtir à feu vif en saupoudrant leur agonie du sel cuisant de vos brocards ! J'ai la stupeur de me trouver étendu avec eux sur le gril dont vous tenez le manche. Mais, semblable aux frères Cercopes qui, suspendus la tête en bas à l'épieu d'Hercule, haranguaient pourtant le héros mélampyge, je m'agite sur mon lit de braise et je prétends, du fond de la lèchefrite, clamer l'iniquité du rôtisseur.

Avec une verve qui fait plus honneur à votre génie inventif qu'à vos facultés d'observation, vous nous avez présenté une tribu de jeunes compositeurs à qui vous prêtez généreusement une stupidité impressionnante. A vous entendre il existe des jeunes gens « dont l'ambition est de n'être pas eux-mêmes et d'écrire la musique d'un autre, mieux que lui d'ailleurs». Ils poussent déjà, dites-vous, des cris de triomphe en annonçant que « Debussy est dépassé ». Quelques pages plus loin, du reste, avec une logique discutable, vous nous montrez ces triomphateurs profondément découragés, leurs cahiers de plagiat arrêtés à la même page, leurs crayons de copistes chômant parce que Debussy — ce Debussy qu'ils ont pourtant dépassé!—leur fait attendre les modèles de la saison d'été. Où diable avez-vous rencontré de tels fantoches ? Je vous embarrasserais sans doute beaucoup en vous demandant de citer quelques noms...mais, passons.

Ces grotesques ont, paraît-il, un ambassadeur et — gracieuse attention — c'est moi que vous imaginez chargé de ce consulat. Pour le démontrer, vous avez prélevé dans un de mes articles quelques lignes qu'on ne

(1) Mais notre ami Gauthier-Villars, prophète à ses heures, la signalait dès le 1[e] juin aux lecteurs du *Mercure de France*.

saurait sans trahison isoler de leur contexte et, avec une désarmante gravité, vous avez solennellement réfuté ce qui n'était dans mon « papier» qu'une innocente boutade finale. Si vous aviez cité les phrases qui préparaient ma conclusion vos lecteurs auraient su que je discutais un point de « métier » et non une question d'esthétique. Je parlais del'instrumentation du *Jet d'eau* et non du génie de l'auteur de *Pelléas*. Sur ce terrain j'avais donc parfaitement le droit d'employer les mots de « tour de main » et de « doigté » qui vous ont scandalisé et, trouvant cette réalisation orchestrale inférieure à ce que l'on était en droit d'attendre du magicien des *Nocturnes*, je pouvais légitimement m'écrier, sur le ton de la plaisanterie : « Si vous avez égaré quelques-unes de vos exquises trouvailles instrumentales, je sais où vous les retrouverez ; retournez donc les poches de vos petits élèves : ils ont tout ramassé ! » Ce n'est que dans votre pensée que l'expression « faire du Debussy » signifie « être Debussy» ! Faire du Debussy, c'est enlacer des neuvièmes, supprimer la résolution, des appoggiatures et enfoncer la sourdine dans le pavillon des cors ou des trompettes. Tous ces procédés sont à la portée des compositeurs adroits. Et puisque je n'étais pas sorti de la question terre-à-terre du « métier » j'avais pu insinuer sans trop d'impertinence que tel ou tel habile pasticheur aurait instrumenté le « Jet d'eau » d'une façon plus savoureusement « debussyste » que ne l'avait fait son auteur. Voilà tout ce que je voulais dire et rien dans cette réflexion ne justifiait votre sortie. J'aurais dit sur le même ton à un fumeur opulent : « Vous ne savez plus combien de panetelas et d'upmann vous avez flambés ce soir : demandez-le à ce ramasseur de mégots qui vous a suivi fidèlement : il le sait mieux que vous ! »

De quel droit me présentez-vous comme le champion des ramasseurs de mégots harmoniques ou instrumentaux ? Il me semble que j'avais clairement exprimé mon opinion sur eux dans l'article incriminé. L'expression de « petite classe » (entourée de guillemets que vous avez négligé de reproduire) a toujours été spécialisée depuis Jean Lorrain dans une acception ironique; de plus, je taxe ces jeunes gens d'*impudence*, je vois en eux une « *génération parasite qui se développe autour de l'œuvre de Debussy* »... si c'est ainsi que vous comprenez les effusions amicales quel style faudra-t-il donc employer pour parler à ses ennemis ?

Alcanter de Brahm souleva un tolle général lorsqu'il proposa la création d'un « point d'ironie » à l'usage des lecteurs trop graves pour deviner d'eux-mêmes l'instant où l'auteur cherche à pincer sans rire. Je m'aperçois que cette invention répondait à un réel besoin. Mais comment imaginer que j'aurais un jour à employer cet artifice typographique pour me faire comprendre de vous !... Emporté par un zèle louable, vous êtes parti en guerre un peu trop tôt. C'était une fausse alerte : rentrez tranquillement chez vous ! Debussy ne court aucun danger, cessez donc de prendre sa défense... surtout contre ses plus fidèles admirateurs !

Croyez, mon cher Laloy, à mes meilleurs sentiments

EMILE VUILLERMOZ

Je demande la permission d'ajouter quelques mots. Je ne me suis rendu coupable d'aucune « trahison » en isolant les lignes incriminées : elles étaient précédées d'un jugement sévère sur l'orchestration du *Jet d'Eau* par Claude Debussy, et suivies de la seule signature de leur auteur. Après avoir appris que l'instrumentation de cette page ne recélait « aucune fluidité, aucune fraîcheur et aucun scintillement », quemême « on regrettait le piano devant cet orchestre sans cohésion ni couleur », nous étions tout naturellement conduits à cette conclusion que l'auteur ferait bien de « lire les œuvres des jeunes compositeurs qu'on lui donne comme élèves ». C'est contre ceux-là même que M. Vuillermoz veut retourner aujourd'hui la pointe ambiguë de son ironie. Ce ne sont plus, dans sa pensée, de jeunes maîtres, mais des élèves ; leurs œuvres sont des pastiches et non pas des modèles, les procédés qu'ils y emploient sont des recettes et non des trouvailles. Je veux bien ; nous voilà d'accord. Mais où est alors, pour Claude Debussy, le « danger » ? Et que peu lui importer la lecture de compositions qui ne sont que des copies ? De qui se moque-t-on, que veut-on prouver, à qui en a-t-on enfin ? L'expression a-t-elle à ce point trahi la pensée de M. Vuillermoz, qu'il semble dire tout le contraire de ce qu'il voulait ? A-t-il été victime d'un involontaire débordement d'ironie ? Je lui donne acte bien volontiers de l'orthodoxe admiration dont il proteste pour un musicien qui ne pourra manquer d'être profondément touché de cet hommage. Mais ce sentiment prend chez lui une forme nouvelle et imprévue. Nous connaissions déjà l'admiration enthousiaste, l'admiration modérée, l'admiration réfléchie, l'admiration silencieuse (la meilleure peut-être), l'admiration poétique, l'admiration historique, l'admiration géométrique, et bien d'autres. Nous ignorions encore l'admiration malveillante.

Louis Laloy





Un Nouveau Palais de la Musique à Budapest

On laisse très souvent entendre contre la Hongrie l'accusation, qu'en fait de culture intellectuelle ses aspirations se cantonnent par trop exclusivement entre les limites étroites du chauvinisme, et qu'elle se tient obstinément en dehors des courants intellectuels et artistiques internationaux. S'en défendre et s'y opposer ne lui réussit guère, car des intrigues politiques annihilent à cet égard tous ses efforts. Elle n'arrive à dissiper le brouillard artificiellement produit qu'à de rares occasions, quand son nom se trouve lié à la création de quelque institution, consacrée au développement des sciences ou des arts. Tel était le cas dernièrement à propos de la loi concernant la réglementation de l'enseignement dans les écoles primaires que les agitateurs des nationalités dénonçaient à l'Europe comme une preuve irrécusable de la tyrannie du chauvinisme hongrois ; ce n'est qu'à moitié qu'on est parvenu à convaincre la presse étrangère qu'il s'agit là d'une réforme qui fera époque dans l'histoire d'un pays, désireux de marcher dans la voie du progrès moderne et qui tout en sauvegardant les intérêts légitimes de l'Etat, respecte scrupuleusement les droits de chaque religion reconnue et de chaque langue parlée en Hongrie.

Une nouvelle création semblable est le Palais de l'Académie de Musique de Budapest ; elle se rattache également au nom universellement connu du comte Albert Apponyi, le célèbre ministre de l'Instruction Publique du cabinet Wekerlé.

Ce fut dans le cadre d'une série de fêtes artistiques qu'on inaugura l'édifice le 12 mai dernier, et l'élite de la société hongroise considérait comme un honneur de pouvoir y assister. C'est une institution démontrant à l'envi par le caractère de ses tendances dès le jour de sa fondation, l'envolée de l'ambition artistique hongroise, et dont on doit attribuer l'épanouissement et l'importance à l'ardente sollicitude avec laquelle elle cultive la musique internationale.

D'ailleurs ces tendances et ces manières de procéder, elle les doit à ses fondateurs ; à Franz Liszt, ce héros de la musique, à Robert Volkmann et à François Erkel, en raison des succès phénoménaux de qui la renommée de cette école musicale de grande envergure se répandit vite dans le monde entier. Après la mort de Liszt, ce fut M. Edmond de Mihalovich, cet élève génial de Wagner, ce compositeur et cet artiste universellement connu, qui prit en main la direction de l'Académie de Musique, et il en fit monter le niveau à un si haut degré qu'elle inspire actuellement du respect aux musiciens de toutes les nations. Par suite du soin attentif avec lequel il sait adapter les traditions de Franz Liszt, et en général celles des trois grands fondateurs, aux exigences du temps présent, c'est non sans un orgueil justifié que M. de Mihalovich a le droit aussi de présenter au public européen la liste glorieuse des virtuoses, ayant fait leurs études à ladite Académie et témoignant victorieusement partout de l'excellence de l'enseignement de cette *alma mater* musicale, tels que Dohnanyi, Stéfi Geyer, Feri Vecsey par exemple, pour ne citer que les plus jeunes. Pour obtenir un résultat semblable, M. de Mihalovich a toujours eu la préoccupation de n'avoir dans le corps enseignant qui l'entoure, que des artistes hors ligne. David Popper, Jean Koessler, Roman Moshammer, Adèle Passy-Cornet, Etienne Thomann, Cornélius d'Abranyi, Henri Gobbi, Charles Huber, Victor Herzfeld, Jenö Hubay, Mme Maleczky, Sigismond Szautner et d'autres encore, consacraient tout leur savoir et toute leur expérience à l'accroissement des succès de cette institution supérieure.

C'est dans une modeste maisonnette de la « Hal-piacz » que l'Académie de Musique de Budapest s'est installée tout d'abord. Liszt, Volkmann et Erkel y jetèrent incontinent les fondements de l'autel idéal de l'art. L'institution reçut plus

tard un édifice spécial sur la plus belle voie publique de la capitale hongroise : le Andrassy-ut. Mais à mesure que sa réputation gagnait en extension, le nombre de ses élèves de ses cours et de ses professeurs s'augmentait tellement aussi, qu'arrivé au seuil d'un nouveau siècle, la construction d'une nouvelle installation, plus en rapport avec ses besoins accrus, devint une nécessité inéluctable. Le nouveau palais s'élève au carrefour formé par les « Gyar » et « Kiraly-utcza », auquel on a donné à cette occasion le nom de « place de Liszt-Ferencz. » Il fut bâti d'après les plans de MM. Florentin Korb et Charles Giergl. Sa façade donne sur trois rues. Quoiqu'utilisant toutes les ressources que l'art moderne met à la disposition de l'architecture, le palais porte le cachet du plus pur style classique. C'est la statue en bronze de Franz Liszt qui orne la façade principale. Avec ses puissantes colonnes, avec sa corniche, avec son portail en granit, avec ses fins détails et avec la distinction de son style que rehausse la qualité des matières employées, elle donne à l'aspect du palais un caractère de noblesse et de gravité. Six bas-reliefs s'y rapportent à l'histoire du développement de la musique. Quant à la distribution des locaux à l'intérieur, ainsi que leur aménagement, ils ne laissent rien à désirer. La salle de Fêtes, pourvue d'un orgue magnifique, contient 1. 500 places pour le public et 250 pour les exécutants.

Conjointement à la fête de l'inauguration, on organisa, pour en rehausser l'éclat, cinq grands concerts, de véritables jeux olympiens. Pour y assister plusieurs notabilités musicales de l'étranger accoururent à Budapest, et leurs programmes reflétèrent l'histoire du développement de l'Académie de Musique.

Il est impossible de ne pas remarquer, en terminant, que ce fut le comte Albert Apponyi, qui, il y a trente ans, plaida le premier comme jeune député et dans son *maiden-speech*, en faveur de la création d'une Académie de Musique. Le mérite de la conception initiale de cette institution revient donc au même homme d'Etat, à qui il est échu aujourd'hui l'honneur à la suite de changements survenus, d'inaugurer, en sa qualité de chef suprême de l'activité intellectuelle et artistique de son pays, le *home* monumental et définitif de l'Académie de Musique hongroise, rêve de sa jeunesse !

S. Féori

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

SÉANCE DU 13 MAI.

La séance est ouverte à 9 heures, à la Société musicale, 32, rue Louis-le-Grand.

Présents : M. Poirée, Président ; MM. Prod'homme, Ecorcheville, Dauriac, Allix, Gastoué, Nin, Wagner, Greilsamer, Pirro, de Lacerda, Mme Filliaux-Tiger et Mlle Pereyra.

Cette séance supplémentaire était avant tout consacrée aux ballottages.

Ont été admis :

M. *Maurice Emmanuel,* présenté par MM. Ecorcheville et Dauriac.

M. *Fernet,* présenté par MM. Ecorcheville et Ogier.

M. *Hausttont,* présenté par MM. Laloy et Prod'homme

M. *Laugier,* présenté par MM. Ecorcheville et Dauriac.

M. *Maus,* présenté par MM. de la Laurencie et Laloy.

Mme *Mockel,* présentée par Mme Filliaux-Tiger et M. Ecorcheville.

M. *Revel,* présenté par MM. Ecorcheville et Aubry.

M. *Rouart,* présenté par MM. Gastoué et Ecorcheville.

M. *Ruelle,* présenté par MM. Poirée et Dauriac.

Mlle *Sauvrezis,* présentée par MM. Laloy et Ecorcheville.

La séance s'est terminée par une discussion sur les méthodes bibliographiques suivies par la section dans ses dépouillements des périodiques musicaux, et sur les éditions critiques d'anciens textes.

SÉANCE DU 25 MAI.

La séance est ouverte à 4 1/4 de l'après midi, à la bibliothèque Nationale.

Présents : MM. Poirée, Dauriac Ecorcheville, de la Laurencie, Laloy, membres du bureau, et MM. Aubry, Revel, Pirro, Vaschide, Maus, Allix, Petit, Cesbron, Hautstont, Knosp, Fernet, Brenet, Masson, H. de Curzon, Quittard, Guérillot, Laugier, Wagner, Mmes de Faye-Jozin, Landowska, Filliaux-Tiger, Pereyra, Daubresse.

Assistaient à la séance en outre trois de nos confrères étrangers : Mme Romanosvka, Mlle Kalmus, et M. Krouglekof

Le président fait connaître à la section le deuil qui vient de frapper notre collègue M. Prod'homme en la personne de son frère, et prie tous les membres présents de s'associer aux condoléances dont il envoie l'expression à notre dévoué sécrétaire.

M. *Vaschide* fait une communication sur la *pathologie de la mentalité de Schumann*, où, après avoir relaté l'existence agitée de l'auteur de Manfred, il conclut, contre l'opinion générale, à un cas très éloigné de la folie proprement dite. Schumann, idéaliste naïf, s'est heurté plus fortement que d'autres aux obstacles de la vie matérielle. Il a succombé dans cette lutte, ce n'est pas une raison pour le considérer comme un simple dégénéré.

M. *Ecorcheville* signale un *acte d'association des Vingt-Quatre violons du Roy* passé en 1643, et conservé dans l'étude de M. Delafon, notaire à Paris. Cet acte sera publié ici-même dans un travail sur Dumanoir, roy des ménétriers. Il montre combien le syndicalisme était déjà dans ce temps une tendance habituelle des groupements corporatifs

M. *Tolbecque*, venu tout exprès de Niort pour nous faire entendre des œuvres anciennes sur d'anciens instruments à archet, a joué d'abord sur une viole espagnole du XVIIIe siècle, une pièce de *Forqueray*, deux de *Caix d'Hervelois*, et une suite de *Telemann*. Puis il fait revivre sur un violoncelle à cinq cordes de Médard daté de 1718 la Suite VI pour cet instrument écrite par Bach. M. Tolbecque est peut-être le seul actuellement à manier ces instruments avec l'aisance d'un virtuose pour qui les difficultés n'existent pas, et dont l'unique préoccupation est de retrouver le style ancien. Cette fois enfin, et dans des pièces ardues, nous avons pu entendre un véritable *violiste*, et apprécier sans réserve les sonorités, toute particulières, de ces ancêtres de notre violoncelle. M. Tolbecque ne néglige aucune corde intermédiaire, il sait jouer par accords avec

une parfaite désinvolture, il peut, au besoin tenir son archet à l'ancienne mode. Il nous a donné une leçon de grande probité artistique et la joie d'une rare audition, dont tous les assistants de cette mémorable séance garderont le souvenir.

La séance prochaine aura lieu vers le 18 mai.



Le bureau de la section a tenu à rendre hommage aux maîtres russes en les conviant le 29 mai à un dîner suivi d'une réception intime. MM. Rimski-Korsakov, A. Taneiev, Glazounov, Diaghilev, Scriabine, Blumenfeld, Nouvel, Chaliapine, Krouglekov avaient bien voulu répondre à cette invitation. MM. Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Messager, Ravel, de Curzon, Tiersot, A. Roussel, El. Schmitt, Vinès, Calvocoressi, et le bureau de la section prirent part à cette manifestation de très cordiale sympathie.



PUBLICATIONS INTERNATIONALES

Sommaire du Bulletin mensuel de mai 1907

HEUSS. — *Das Volksliederbuch fur Maennerchor.*
PROUT. — 6 *Analytical Notes on Bach's Church Cantatas.*
SCHERING. — *Die Musikaestehtik der deutschen Aufklaerung.*

Comptes rendus des livres. Bibliographie des articles de revues.

Communications des sections.



VIENT DE PARAITRE :

Simone, poème champêtre de REMY DE GOURMONT (publié par le *Mercure Musical* en 1906); 11 compositions de George d'Espagnat, fleurons, culs-de-lampe. Un vol. in-4° tiré à 200 ex. sur papier d'alfa: 3.50; et à 10 ex. sur chine: 8 fr.

Paris, librairie du *Mercure de France*, 26, rue de Condé.



PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

VIENT DE PARAITRE:

LE TRÉSOR D'ORPHÉE

D'ANTOINE FRANCISQUE

transcrit pour piano à deux mains

par H. QUITTARD

Volume in-4° de 100 pages

SOUS PRESSE :

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état-civil de musiciens, insinués au Châtelet de Paris, de 1537 à 1650.

H. EXPERT. — Trente-et-une chansons musicales imprimées par Pierre Attainguant (1529) (Fiches Bibliographiques).

Le prix de l'Abonnement est de ***cinq francs*** *par an, chaque ouvrage pris séparément coûte* ***cinq francs soit quinze francs*** *la série complète au lieu de* ***cinq francs.***

EN PRÉPARATION :

H. QUITTARD. — Pièces de Louis Couperin pour le clavecin. (Bibl. Nat. Vm71862.)
H. EXPERT. — Fantaisie de Du Cauroy (pour instruments) 1610.
M. BRENET. — Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.
P. AUBRY. — Glossaire musical du moyen-âge.
— Eléments d'iconographie musicale du Xe au XVIe siècle.
A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — La correspondance de Mersenne.
H. de CURZON. — Inventaire des Archives de l'Opéra conservées au Archives Nationales.
L. de la LAURENCIE. — Les musiciens de la Maison du Roi aux XVIIe et XVIIIe siècles (Série O1 des Archives Nationales).

Le Comité de publication :

P. Aubry, M. Brenet, L. Dauriac, J. Ecorcheville, H. Expert, L. de la Laurencie. Ch. Malherbe, E. Poirée. G. Prodhomme, R. Rolland.

Adresser les demandes de renseignements, les bulletins de souscription et le montant de l'abonnement à MM. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés l'orsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant Classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique *d'imprimer*, *d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'éxécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).
C'est l'espoir.
Les grands vents.
Tristesse.
En recueil. *Net.* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).
I. Roses en bracelet autour.
II. Dans le jeune et frais cimetière.
III. Va-t-on songer à l'automne.
En recueil. *Net.* 3 »
— « Cinq mélodies ».
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).
II. Si la plage penche (P. Valéry).
III. Les deux Perles. (Tchang-Tsi).
IV. L'air (Th. de Banville).
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).
En recueil. *Net.* 5 »
Déodat de Séverac.
Chanson de Blaisine (M. Magre). *Net.* 1 50
Le Chevrier (P. Rey). » 1 70
Les Cors (P. Rey). » 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). 1 70
» » 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gauthier). » 2 50
Dupont (G.) Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. » 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en *sol* mineur. » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate à quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »
Rhené-Baton. « Six préludes »
I. Prélude en *mi* min. *Net.* 1 »
II. Prélude oriental, en *fa* ♯ maj. *Net.* 2 50
III. Prélude, en *ut* min. » 1 »
IV. Prélude, en la ♭ maj. » 1 70
V. Prélude ancien, en *si* min. » 1 70
VI. Prélude, en *sol* min. » 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35
— Pavane pour une Infante défunte. » 2 »
Vanzande (R.). Marine. » 2 50
Labey (M.). Symphonie. en *mi*, piano 4 mains. » 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue *la* min. (de J.-S. Bach). » 3 »
— Prélude et fugue en *mi* min. (de J.-S. Bach). » 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. *Net.* 10 »
Leclair (J.-M.). 1er Livre des 6 Sonates. » 15 »
Mel-Bonis Largo en *mi* maj. (attribué à Haendel). » 1 70
Munktell (H.). Sonate. » 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en *sol* en 4 parties » 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. » 7 »

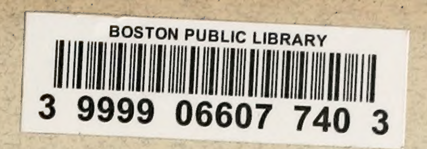
VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 6 »

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 7 »

AGENCE DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 740 3

